This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

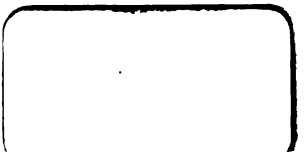
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600086682-



Aesthetik

auf

realistischer Grundlage.

Von

J. H. v. Kirchmann.

Erster Band.

BERLIN.

Verlag von Julius Springer.

—

1868.

275. m. 71.

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.

Vorwort.

Das nachstehende Werk beschränkt sich auf die obern Begriffe und Gesetze im Gebiete des Schönen. Der Titel würde deshalb richtiger: Philosophie des Schönen lauten; das Wort: Aesthetik ist nur gewählt worden, weil es das bekanntere und geläufigere ist.

Die Eigenthümlichkeit des Werkes ist in den Worten: »Auf realistischer Grundlage« angedeutet. Das Prinzip der Beobachtung, was im Gebiete der Natur seit drei Jahrhunderten mit so glänzenden Erfolgen angewendet worden, ist hier auch auf das Gebiet des Schönen ausgedehnt worden. In der bewussten, offenen und umfassenden Weise, wie hier, ist dies bis jetzt noch nie geschehen und es darf deshalb nicht überraschen, wenn Ergebnisse erlangt worden sind, welche zwar von den, in den Systemen jetzt herrschenden Ansichten, erheblich abweichen, aber vielleicht für das Verständniss des daseienden Schönen weiter führen, als jene.

Idealismus und Realismus sind die beiden grossen Gegensätze, in denen die Philosophie seit ihrem Bestehen sich bewegt; alle andern Systeme sind nur Modifikationen jener.

Das Wesen beider liegt in den Quellen, aus denen sie den Inhalt schöpfen. Der Idealismus lässt nur das Denken, oder die Vernunft, als die Quelle der Wahrheit zu; der Realismus dagegen erkennt nur die Sinnes- und Selbstwahrnehmung als die Quelle an, aus welcher der Inhalt des Seienden gewonnen werden kann; das Denken ist ihm nur ein Mittel, das Wahrgenommene zu reinigen und das Allgemeine daraus auszusondern.

Alle Unterschiede im Inhalte beider Systeme entwickeln sich aus diesem Unterschiede ihrer Quellen.

Indem der Idealismus nur das Denken anerkennt und das Wahrnehmen als die Quelle des Irrthums von sich weist, ist es na-

türlich, dass der Unterschied von Sein und Wissen bei ihm allmählig immer dünner werden und zuletzt ganz verschwinden muss. Die Beziehungsformen, welche nur dem Wissen angehören, insbesondere die Kategorien der Erzeugung und Entwicklung, erhalten in ihm die Natur seiender Bestimmungen; die Einheit wird über die Mannichfaltigkeit gestellt und eine Gränze des Wissens wird nicht anerkannt. In dem Bestreben, das Mannichfaltige in die höchste Einheit zurückzuführen, wird selbst der Widerspruch herbeigeholt und zuletzt zum Kennzeichen aller Wahrheit erhoben. Das Sein hat sich in diesem System dem Wissen unterzuordnen und ein Sein, was der dialektischen Bewegung des Denkens sich nicht fügen will, wird als ein Werthloses und Unwirkliches bei Seite geschoben.

Der Realismus dagegen, welcher das Sein nur mittelst der Wahrnehmung erreichen zu können glaubt, wird an dem Unterschiede von Sein und Wissen, als einem unüberwindlichen festhalten und letzteres dem erstern unterordnen. Er sondert die reinen Beziehungen des Denkens von den Begriffen des Seienden. Die Erzeugung des Einen aus dem Andern ist für ihn kein seiender Vorgang; die Unterschiede sind ihm unvertilgbar und das Ursprüngliche; es giebt keine Entwicklung des Einen aus dem Andern, weder im Sein noch im Wissen. Der Widerspruch ist ihm das ausnahmslose Zeichen der Unwahrheit; die Einheit ist nicht die Aufhebung, sondern nur die Verbindung der Unterschiede. Das Allgemeine kann nur durch Induktion gefunden werden und das Wissen des Menschen hat seine Schranken, jenseit deren noch ein mannichfaches, dem Menschen unerreichbares Sein bestehen kann.

Der Idealismus war von jeher das Schoosskind der Philosophie; es schien so niedrig, so gemein, sich mit jedem Bauer und Bettler des gleichen Instrumentes, d. h. der Wahrnehmung, zur Erkenntniss der Dinge zu bedienen; die Philosophie musste etwas vor dem gesunden Menschenverstande voraus haben; so erfand man den Gegensatz von Verstand und Vernunft. Mit Kant gelangte der Idealismus zum vollen Bewusstsein seiner selbst; in dem Systeme Hegel's hat er seinen Gipfelpunkt erreicht.

Der Realismus dagegen ist in seiner philosophischen Ausbildung

weit hinter dem Idealismus zurückgeblieben; man wagte nicht, sich der Wahrnehmung voll anzuvertrauen. Selbst Herbart, der den Begriff des Seins so richtig erkannt hatte, liess die Wahrnehmung als Quelle des Wissens wieder fallen, weil sie angeblich nur Widersprechendes biete; er stand nicht an, ein System von raum- und zeitlosen Wesen sich auszudenken, was hinter dem Scheine der Erfahrung stehen und das wahrhaft Seiende enthalten sollte.

Nachdem jetzt die Ueberzeugung immer allgemeiner wird, dass mit dem Idealismus nicht weiter zu kommen ist, versucht die neueste Philosophie eine Verbindung des Idealismus mit dem Realismus. Man räumt der Erfahrung und Beobachtung gewisse Rechte ein, allein man mag auch das lang gehegte und gepflegte dialektische Spiel mit den Begriffen nicht aufgeben. Ein solcher Kompromiss ist indess unmöglich und für das strenge Denken unerträglich. Wenn zwei Wege, das Wahrnehmen und das Denken, jeder für sich zum Sein führen, so muss dies bei der gegensätzlichen Natur beider zu einer Verwirrung führen, in der zuletzt nur die Willkür, wenn auch in der Hülle philosophischer Phrasen, entscheidet.

Anstatt in einer solchen Verbindung beider Systeme das Heil der Philosophie zu suchen, erscheint es gerathener, zunächst das System des Realismus in seiner Reinheit und Folgerichtigkeit auszubilden und dann an der Hand desselben das Gebiet des Seienden von Neuem zu durchwandern.

Das Erstere hat der Verfasser früher (Philosophie des Wissens. Berlin, 1864. Verlag von J. Springer) versucht und das letztere ist in diesem Werke für das Gebiet des Schönen geschehen. Die idealistische Philosophie erkennt zwar allmählig das realistische Prinzip im Gebiete der Natur an; allein desto entschiedener weist sie es noch immer in den Gebieten des Sittlichen und Schönen zurück. Es kam daher darauf an, durch die That zu zeigen, was der Realismus in diesen Gebieten vermag.

Für alles Weitere verweist der Verfasser auf den Inhalt des Werkes selbst, dem die wesentlichen Grundsätze des Realismus als Einleitung vorausgeschickt worden sind.

Die Beispiele oder das Einzelne, aus denen die Begriffe und

Gesetze sich ableiten, haben für die realistische Auffassung eine weit höhere Bedeutung, als für den Idealismus; der Verfasser hätte sie daher gern in grösserer Fülle und Mannichfaltigkeit geboten. Allein das Werk würde dadurch zu sehr angewachsen sein und die Uebersichtlichkeit verloren haben; es ist deshalb nur das Bekannteste und Anerkannteste benutzt worden.

Bei der Fülle des Inhaltes musste überhaupt die Darstellung sehr gedrängt gehalten werden, und es ist deshalb zu wünschen, dass das Lesen des Werkes in etwas langsamerem Tempo, als gewöhnlich, geschehe.

Der Verfasser benutzt schliesslich diese Gelegenheit, um sich bei den Besitzern seiner Philosophie des Wissens zu entschuldigen, dass der zweite Theil derselben trotz seines Versprechens bis jetzt nicht erschienen ist. Die Erprobung des realistischen Prinzips in den Gebieten des Seins schien dem Verfasser dringender, als die volle Entwicklung des Prinzips für sich. Indess soll dieser zweite Theil und zwar nicht zum Schaden der Sache, in einiger Zeit nachfolgen. Vorläufig ist ein kurzer Auszug in der ersten Abtheilung dieses Werkes geboten.

Berlin im Januar 1868.

Der Verfasser.

Inhalts-Uebersicht.

(Die lateinischen Ziffern bedeuten den Band, die arabischen die Seitenzahl.)

I. Die Erkenntniss des Schönen.

A. Das System des Realismus
1. Das Wahrnehmen . . . . . I. 1
2. Das Denken . . . . . I. 5
3. Das Erkennen . . . . . I. 11
B. Die übrigen Systeme . . . . . I. 26
C. Die Wissenschaft des Schönen . . . . . I. 33

II. Die Welt des Schönen.

A. Das Naturschöne . . . . . I. 39
B. Das Kunstschöne . . . . . I. 41
C. Das verzierende Schöne . . . . . I. 44

III. Der Begriff des Schönen.

A. Die Auffindung des Begriffes . . . . . I. 47
B. Die Begründung des Begriffes . . . . . I. 53
C. Die Besonderung des Begriffes . . . . . I. 72

IV. Das Seelenvolle des Schönen.

A. Das Reale . . . . . I. 75
B. Das Seelische.
1. Ueberhaupt . . . . . I. 86
2. Die Lustgefühle . . . . . I. 93
3. Die Achtungsgefühle . . . . . I. 111
4. Die Freiheit des Willens . . . . . I. 121
5. Der Widerstreit zwischen Lust- und Achtungsgefühlen . . I. 129
6. Der Widerstreit zwischen Lustgefühlen . . . . . I. 136
7. Der Widerstreit zwischen Achtungsgefühlen . . . . . I. 142
C. Der Mensch als seelenvolles Reale . . . . . I. 148
D. Die Natur als seelenvolles Reale . . . . . I. 165
E. Die überirdische Welt als seelenvolles Reale . . . . . I. 181

V. Die Bildlichkeit des Schönen.

A. Der Begriff der Bildlichkeit . . . . . I. 187
B. Die Besonderung der Bildlichkeit.
1. Im Naturschönen . . . . . I. 191
2. Die Bildlichkeit der bildenden Künste . . . . . I. 194
3. Die Bildlichkeit in der Musik . . . . . I. 208
4. Die Bildlichkeit in der Dichtkunst . . . . . I. 220
C. Die Begründung der Bildlichkeit . . . . . I. 241

D. Die Entwicklung der Bildlichkeit.
1. Die Freiheit . . . . . I. 252
2. Die Reinheit . . . . . I. 254
3. Die Bestimmtheit . . . . . I. 261

VI. Die Idealisirung des Schönen.

A. Der Begriff der Idealisirung . . . . . I. 266
B. Die Besonderung der Idealisirung.
1. In den bildenden Künsten . . . . . I. 273
2. In der Musik . . . . . I. 282
3. In der Dichtkunst . . . . . I. 285
4. Die Idealisirung des Naturschönen . . . . . I. 288
C. Die Gränzen der Idealisirung.
1. Im Natürlichen . . . . . I. 292
2. Im Sittlichen . . . . . I. 302

VII. Das Sinnlich-Angenehme des Schönen.

A. Der Begriff des Sinnlich-Angenehmen . . . . . I. 320
B. Die Besonderung des Sinnlich-Angenehmen . . . . . I. 324
C. Der Werth des Sinnlich-Angenehmen . . . . . I. 334

VIII. Die Besonderung des Schönen.

A. Die Besonderung nach dem Seelischen.
1. Das Erhabene.
a) Der Begriff des Erhabenen . . . . . II. 1
b) Das Natur-Erhabene . . . . . II. 11
c) Das Geistig-Erhabene . . . . . II. 14
d) Das Edle und das Gemeine . . . . . II. 25
e) Das Tragische . . . . . II. 29
2. Das Einfach-Schöne.
a) Das Einfach-Schöne im engern Sinne . . . . . II. 36
b) Das Komisch-Schöne.
aa) Der Begriff des Komischen . . . . . II. 42
bb) Das Einfach-Komische . . . . . II. 47
cc) Das Witzig-Komische . . . . . II. 57
dd) Der Humor . . . . . II. 63
B. Die Besonderung nach der Bildlichkeit.
1. Das Naturschöne . . . . . II. 72
2. Das Kunstschöne . . . . . II. 77
C. Die Besonderung nach der Idealisirung.
1. Das Ideal- und das Naturalistisch-Schöne . . . . . II. 80
2. Das Form- und das Geistig-Schöne . . . . . II. 90
3. Das Symbolisch- und das Klassisch-Schöne . . . . . II. 98

IX. Die Vollendung des Schönen oder das Kunstwerk.

A. Der Begriff des Kunstwerkes.
1. Die Auffindung des Begriffes . . . . . II. 105
2. Die Komposition . . . . . II. 108
3. Die Begründung des Begriffes . . . . . II. 115

B. Die Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes.
1. Das dichterische Handlungsbild.
a) Die Weltlage . . . . . II. 117
b) Die Handlung . . . . . II. 132
c) Anfang, Mitte und Ende . . . . . II. 144
2. Das Handlungsbild in den bildenden Künsten . . . . . II. 150
3. Das Stimmungsbild . . . . . II. 153
4. Die Mannichfaltigkeit der Gegensätze . . . . . II. 162
5. Die Eintheilung der Kunstwerke . . . . . II. 174
C. Die Einheit des Kunstwerkes.
1. Die Einheit im Realen . . . . . II. 184
2 Die Einheit im Schönen.
a) Die innern Einheitsformen . . . . . II. 194
b) Die äussern Einheitsformen . . . . . II. 205
D. Die Lösung im Kunstwerke.
1. Der Begriff der Lösung . . . . . II. 208
2. Die Lösung im Handlungsbilde . . . . . II. 210
3. Die Lösung im Stimmungsbilde . . . . . II. 220
E. Die Idealisirung des Kunstwerkes . . . . . II. 226
F. Die Verbindung der Künste.
1. Die Verbindung der bildenden Künste . . . . . II. 235
2. Die Verbindung der zeitlichen Künste . . . . . II. 238
3. Die Verbindung von bildenden mit zeitlichen Künsten . . II. 252

X. Der Genuss des Schönen.
A. Die Bedingungen des Genusses . . . . . II. 253
B. Die Arten des Genusses . . . . . II. 259
C. Das Urtheil über das Schöne . . . . . II. 27

XI. Die Erzeugung des Schönen.
A. Die Bestandtheile der Erzeugung . . . . . II. 276
B. Der Styl in der Kunst . . . . . II. 286
C. Die Vorbedingungen der Erzeugung . . . . . II. 292

XII. Die Geschichte des Schönen.
A. Die Geschichte überhaupt und ihre Gesetze . . . . . II. 302
B. Die Geschichte des Schönen und ihre Gesetze.
1. Die erste Periode der Kunst . . . . . II. 317
2. Die zweite Periode der Kunst . . . . . II. 328

XIII. Das verzierende Schöne.
A. Der Begriff und die Gesetze des verzierenden Schönen . . . II. 338
B. Die Besonderung des verzierenden Schönen . . . . . II. 343
C. Die Wirkung des verzierenden Schönen . . . . . II. 357

Erklärung der Abkürzungen.

Kant (VII. 24) bedeutet: Immanuel Kant's Werke. Gesammtausgabe von Hartenstein. Leipzig 1838. Band VII. Seite 24.

Hegel (X. A. 120) bedeutet: G. W. F. Hegel's Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein u. s. w. Berlin 1843. Band X. Erste Abtheilung. Seite 120.

Herbarth (VIII. 15) bedeutet: J. F. Herbart's sämmtliche Werke von Hartenstein. Leipzig 1850. Band VIII. Seite 15.

Schopenhauer (I. 209) bedeutet: Die Welt als Wille und Vorstellung von A. Schopenhauer. III. Ausgabe. Leipzig 1859. Band I. Seite 209.

Vischer (I. 146) bedeutet: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen von Dr. F. D. Vischer. Reutlingen 1848. Band I. Seite 146.

Schiller (VIII. B. 70) bedeutet: Fr. v. Schiller's sämmtliche Werke. Stuttgart 1818. Band VIII. Abtheilung 2. Seite 70.

Hanslick (S. 19) bedeutet: Vom Musikalisch-Schönen von Dr. E. Hanslick. Leipzig 1854. Seite 19.

Nibelungen (I. 93) bedeutet: Das Nibelungenlied, übertragen von M. A. Niendorf. Berlin 1854. Band I. Seite 93.

Zimmermann (I. 595) bedeutet: Aesthetik von R. Zimmermann. Wien 1858. Band I. Seite 595.

Carrière (II. 619) bedeutet: Aesthetik von M. Carrière. Leipzig 1859. Band II. Seite 619.

Ph. d. W. (I. 354) bedeutet: Die Philosophie des Wissens von J. H. v. Kirchmann. Berlin 1864. Band I. Seite 354.

(I. 171) ohne Zusatz bedeutet: Band I. Seite 171 dieses Werkes.

I. Die Erkenntniss des Schönen.

A. Das System des Realismus.

1. Das Wahrnehmen.

1. Indem das Schöne zu dem Seienden gehört, die Philosophie aber ein Wissen enthält, tritt gleich im Beginn der Untersuchung die Frage hervor, ob und wie das Seiende überhaupt von dem Wissen erreicht werden kann. Die besonderen Wissenschaften überspringen diese Frage, indem sie ohne weitere Prüfung sich der Mittel bedienen, welche im gewöhnlichen Leben für die Erforschung der Wahrheit benutzt werden. Die Philosophie kann sich indess dieser Frage nicht entziehen; vielmehr ist die Untersuchung, ob und wie das Sein von dem Wissen erreicht werden kann, eine ihrer wichtigsten Aufgaben, welche seit Kant den bedeutendsten Theil der philosophischen Forschung bildet.

2. Ihre Lösung wird bei dem grossen Umfange der Aufgabe zum Gegenstande eines besonderen Zweiges der Philosophie, welchen man als die Philosophie des Wissens bezeichnen kann. Die Lösung ist in verschiedener Weise versucht worden; diese Unterschiede werden damit zur Grundlage des Unterschiedes der philosophischen Systeme. Der Verfasser hat seine Auffassung in einem besonderen Werke unter dem Titel: Philosophie des Wissens. Berlin 1864, dargelegt; es bildet den Schlüssel zu dem Verständniss und die Grundlage für die Wahrheit der nachfolgenden Darstellung. Da indess dem Leser das vorgängige Studium dieses grösseren Werkes hier nicht zugemuthet werden, und doch das Wesentliche daraus hier nicht entbehrt werden kann, so soll ein gedrängter Auszug hier als Einleitung vorausgeschickt werden.

3. Die Frage, ob und wie das Wissen das Sein zu erreichen vermag, kann in vierfacher Weise beantwortet werden. Man kann 1) an dem Unterschiede von beiden, als einem Letzten, festhalten,

aber eine besondere Brücke nachweisen, welche von dem einen zu dem andern überführt; oder man kann 2) leugnen, dass das Sein von dem Wissen unterschieden sei und ersteres nur zu einer besonderen Art des Wissens herabsetzen; oder man kann 3) leugnen, dass das Wissen von dem Sein verschieden sei, vielmehr das Wissen nur als eine besondere Art des Seins gelten lassen; oder es kann endlich 4) Sein und Wissen überhaupt als ein Dieselbiges (Identisches) aber zugleich auch als ein Unterschiedenes behauptet werden. Die erste Auffassung herrscht obwohl unentwickelt in der alten Philosophie; die zweite führt zu den Systemen des Idealismus, wie sie mit geringen Maassgaben von Berkeley, Kant, Fichte und Schopenhauer aufgestellt worden sind; die dritte bildet das System des Materialismus; die vierte liegt der Identitäts-Philosophie von Schelling, Hegel und seinen Schülern zu Grunde.

4. Indem die Prüfung der drei letzten Auffassungen dem folgenden Abschnitt vorbehalten wird, soll hier zunächst das eigene System des Verfassers dargelegt werden, welches im Ganzen der ersten Auffassung sich anschliesst. Es kann als Realismus bezeichnet werden und führt die Philosophie wieder auf die natürlichen Grundlagen zurück, wie sie im Vorstellen und Denken aller Völker von Anfang ab bestanden haben und noch heute bestehen. Bei der Kürze der Darstellung, zu welcher der beschränkte Raum hier nöthigt, wird möglicherweise dem Leser manches dunkel und unklar bleiben; es kann für solchen Fall zur Verdeutlichung und Begründung nur auf das erwähnte grössere Werk verwiesen werden.

5. Sein und Wissen sind verschieden; aber es ist dem Menschen eine Brücke zwischen denselben in seiner Wahrnehmung gegeben. Die Wahrnehmung vermittelt den »Influxus substantiarum«, welchen Leibnitz leugnete, weil er ihn sich nicht erklären konnte. In der Wahrnehmung fliesst der Inhalt eines Seienden in ein anderes, mit Wahrnehmung begabtes Seiende oder Wesen über und vereint sich mit demselben in der Form des Wissens, während dieser Inhalt in dem Gegenstande nur in der Form des Seins besteht. Sein und Wissen sind deshalb im Inhalte gleich, ja identisch; dagegen in der Form von einander unendlich verschieden. Die Worte: Form und Inhalt sind hier nur in Ermangelung besserer gewählt; an sich können sie, als von dem Seienden abgenommen, die hier berührten Unterschiede nicht zureichend bezeichnen.

6. Es ist falsch, auf den Vorgang des Wahrnehmens, wie Schopenhauer thut, die Kategorie der Ursachlichkeit anzuwenden. Der Gegenstand ist nicht die Ursache und die Wahrnehmung in der Seele

ist nicht seine Wirkung. Dann hätten Beide mit einander nichts gemein. Vielmehr ist der Inhalt in Beiden derselbe und sein Uebergehen aus dem Sein in das Wissen hebt diese Dieselbigkeit nicht auf. Wenn Plato sagt: »Nur Gleiches kann von Gleichem erkannt »werden«; wenn Schelling sagt: »Das, worin kein Verstand ist, kann »nicht Vorwurf des Verstandes sein; das Erkenntnisslose kann nicht »selbst erkannt werden«; wenn Schleiermacher sagt: »Das höchste »Wissen ist der einfache Ausdruck des ihm gleichen höchsten Seins, »und das höchste Sein ist die schlechthin einfache Darstellung des ihm »gleichen höchsten Wissens«; wenn endlich Hegel »die Identität von »Sein und Wissen« behauptet; so sind alle diese Sätze nur in so weit wahr, als sie auf den Inhalt des Seienden und seiner Vorstellung beschränkt werden. Daneben besteht aber in beiden ein Unterschied der Form und indem jene Systeme diesen Unterschied nicht anerkennen oder nur in Widersprüchen ausdrücken, gerathen sie in das Unwahre und zu falschen Folgerungen.

7. Das Wahrnehmen sondert sich in die Sinnes-Wahrnehmung und in die Selbst-Wahrnehmung. Jene geschieht vermittelst der bekannten fünf Sinne, von denen jedoch das Fühlen zwei verschiedene Sinne umfasst, mit verschiedenen Organen und verschiedenem Inhalt. Das reine Fühlen wird durch die in der Haut verbreiteten sensibeln Nerven vermittelt und giebt Kunde von dem Warmen, dem Kalten, so wie von dem Glatten, Scharfen, Spitzigen mit ihren Gegensätzen. Das thätige Fühlen wird durch die Muskeln und motorischen Nerven vermittelt, erfordert deren vorgängige Erregung durch den Willen und giebt dann die Wahrnehmung des Druckes und der Bewegung, deren Gemeinsames mit Kraft bezeichnet wird.

8. Die Selbstwahrnehmung wird gewöhnlich Bewusstsein, Selbstbewustsein, innerer Sinn u. s. w. genannt. Hier ist das Wort: Selbstwahrnehmung gewählt worden, um damit anzuzeigen, dass sie der Sinneswahrnehmung ganz gleich läuft, dass sie, wie diese, nur den Inhalt eines Seienden in das Wissen überleitet und von ihr sich nur dadurch unterscheidet, dass sie keines Organs zur Vermittelung bedarf. Ihr Gegenstand sind nicht die Dinge ausserhalb, sondern das Ding innerhalb, oder das Ich, die eigene seiende Seele, mit welcher das Wahrnehmen zu einem Wesen verbunden ist. Fremde Seelen sind überhaupt kein Gegenstand der Wahrnehmung. Der eigene Körper wird durch die Sinneswahrnehmung erfasst, welche auch die Körper fremder Seelen wahrnimmt und dadurch Schlüsse auf letztere ermöglicht.

9. Der Inhalt der Sinneswahrnehmung umfasst die sogenannten

stofflichen Bestimmungen: die Farben, die Töne, das Glatte, das Rauhe, die Temperaturen, die Kraft, die Geschmäcke und die Gerüche. Daneben gehören zum Inhalt die Bestimmungen der räumlichen und zeitlichen Grösse, des Grades, der Richtung, der Gestalt, der Bewegung und der Veränderung. Der Inhalt der Selbstwahrnehmung umfasst die seienden Zustände der Seele, welche sich in Gefühl und in Begehren sondern. Das Gefühl besondert sich zu dem der Lust und des Schmerzes und zu dem Gefühl des Erhabenen und der Achtung. Jene Gefühle besondern sich je nach den Ursachen weiter zu vielen Unterarten, für welche die Sprache keine zureichenden Worte gebildet hat. Die Gefühle des Erhabenen sind entweder die aus dem Natur-Erhabenen oder die Gefühle der Achtung vor einem erhabenen Willen d. h. vor den Autoritäten. Zu dieser Klasse gehören auch die sittlichen und religiösen Gefühle.

10. Das Begehren oder Wollen nimmt keine Besonderung an, sondern ist stets jener einfache, nicht weiter zu definirende Zustand der Spannung der Seele, welcher von der Vorstellung einer Ursache der Gefühle erweckt, die Muskelkräfte ihres Leibes oder die Bewegungen in ihrem Denken zur Erreichung des Zieles erregt.

11. Neben diesen seienden Zuständen der Seele besteht in ihr das Wissen, was seiner Natur nach nicht blos seinen Inhalt, sondern auch sich selbst weiss, so dass es zur Erkenntniss seiner selbst keiner Wahrnehmung bedarf. Das Wissen theilt sich in Wahrnehmen und Denken. Andere Besonderungen des Wissens neben diesen beiden bestehen in der menschlichen Seele nicht. Das Wissen ist mit den seienden Gefühlen und Begehren zu einer Seele vereint; es dringen dadurch seiende Elemente in das Wissen ein und begründen die verschiedenen Wissens-Arten, in denen derselbe Inhalt vorgestellt werden kann. Die Darstellung des Wissens ist die Aufgabe dieser Einleitung und mit dem Wahrnehmen ist bereits begonnen.

12. Neben der Sinnes- und Selbst-Wahrnehmung giebt es für den Menschen kein Drittes, was den Inhalt des Seienden seinem Wissen zuführen könnte. Insbesondere sind das »intuitive Wissen« oder »anschauende Denken« (Schelling, Schopenhauer), das »Hell»sehen« (Mystiker), die »Offenbarung« (in den Religionen), die »an»geborenen Ideen« (Kant) u. s. w. keine solche Mittel, durch welche der Mensch Kenntniss von einem Seienden erlangen kann. Vielmehr sind diese angeblichen Quellen der Erkenntniss nur Gebilde eines dunklen oder von den Gefühlen missleiteten Denkens, welches damit

seinen phantastischen Schöpfungen eine wissenschaftliche Grundlage zu geben versucht. Der Inhalt dieser vermeintlichen Quellen der Wahrheit ist deshalb leicht als das Erzeugniss eines Denkens darzulegen, welches im Dienst der Gefühle der Lust oder der Furcht diesen Inhalt aus Elementen des Wahrgenommenen sich zusammensetzt, um die Neugierde oder Sehnsucht nach dem jenseits der Wahrnehmung Gelegenen in der bequemsten Weise zu befriedigen.

2. Das Denken.

1. Der durch die Wahrnehmung empfangene Inhalt des Seienden erleidet innerhalb des Wissens eine mannigfache Bearbeitung, welche nicht mehr von dem wahrgenommenen Gegenstande, sondern von der wissenden Seele ausgeht. Diese Bearbeitung ist das Denken. Das Denken erscheint deshalb als ein Thun, während das Wahrnehmen für die Seele ein blos leidendes Empfangen ist. Die Meinung von einer Thätigkeit oder Reaktion der Seele bei ihrem Wahrnehmen ist nur deshalb nothwendig geworden, weil man den Einfluss des Gegenstandes als eine Aktion aufgefasst hat, wozu aber kein Grund vorhanden ist. Das Denken besondert sich zu fünf verschiedenen Thätigkeiten oder Arten.

2. Die erste ist das blosse Vorstellen, oder die Wiederholung des durch die Wahrnehmung in das Wissen aufgenommenen Inhaltes, ohne Gegenwart des Gegenstandes. Indem die Seele weiss, dass solche blosse Vorstellung nicht durch Wahrnehmen entstanden ist, gilt ihr der Inhalt oder Gegenstand derselben nicht unmittelbar als seiend, sondern nur als vorgestellt und ihr Wissen davon als blosse Vorstellung.

3. Aus dem Eintreten einer blossen Vorstellung in die Seele folgt deshalb nicht das Sein ihres Inhalts, ein ontologischer Beweis für das Dasein Gottes ist deshalb unmöglich; vielmehr kann alles Sein nur aus seiner Wahrnehmung oder aus Schlüssen abgeleitet werden, welche sich auf eine andere Wahrnehmung stützen. Die Wiederkehr dehnt sich auch auf Vorstellungen anderer Art aus und umfasst das, was man Gedächtniss und Erinnerung nennt. Die Wiederkehr der blossen Vorstellungen geschieht nach festen Gesetzen, welche sich auf das eine zurückführen lassen, dass von zwei Vorstellungen, welche zugleich oder unmittelbar nach einander in der Seele gewesen sind, der Wiedereintritt der einen auch die andere erweckt.

4. Die zweite Art des Denkens ist das Trennen des durch die Wahrnehmung empfangenen Inhaltes. Dies Trennen kann sich

in vierfacher Weise vollziehen. Die erste, das theilende Trennen sondert den Gegenstand nach seiner Raum- und Zeiterfüllung in unterschiedene, räumliche oder zeitliche Theile, die neben oder nach einander bestehen. Durch dieses Trennen wird z. B. der wahrgenommene Baum in Stamm, Zweige, Blätter, Wurzeln; das Jahr in Tage, Stunden, Minuten; ein Mord in die Vorbereitung, die tödtende Handlung und den tödtlichen Erfolg getheilt.

5. Die zweite Unterart ist das eigenschaftliche Trennen; es sondert den Gegenstand nach seinen Eigenschaften, die sich in derselben Stelle des Raumes und der Zeit in ihm befinden und deshalb einander so durchdringen, dass die eine da ist, wo die andere ist. So wird die Rose dadurch in ihre Gestalt, ihre Farbe, ihre Grösse, ihren Geruch, ihre Weichheit getrennt.

6. Die dritte Unterart ist das entmischende Trennen. Es sondert die einander durchdringenden Eigenschaften eines Sinnes in deren Elemente. So wird damit das Rosa in roth und weiss gesondert; der Dreiklang in Grundton, Terz und Quinte; die Sylbe in die Laute der Vokale und Consonannten; der Punschgeschmack in das Saure, Süsse und Geistige.

7. Die vierte Unterart ist das begriffliche Trennen des Wahrgenommenen. Es sondert den Gegenstand in sein begriffliches Stück und in seinem bildlichen Rest. Jenes ergiebt die Arten und Gattungen der Dinge; dieser ist das Stück des Gegenstandes, vermöge dessen er zu dem bestimmten und einzelnen Gegenstand seiner Art wird. Das begriffliche Trennen kann auch auf Theile, Eigenschaften und Elemente der Gegenstände angewendet werden. Ebenso können begriffliche Stücke durch wiederholtes begriffliches Trennen nochmals getrennt werden. Durch solches wiederholtes Trennen entstehen allmählich die höheren Begriffe, deren Inhalt deshalb geringer ist, aber in einer grösseren Menge von Dingen enthalten ist.

8. Obgleich diese vier Arten des Trennens nur an dem vorgestellten Inhalte vollzogen werden und an den seienden Gegenständen nur in den wenigsten Fällen ausgeführt werden können, so entspricht doch diesen Trennstücken der Vorstellung ein gleiches Trennstück im Gegenstande und zwar ebenso genau, wie der ganzen Vorstellung der ganze Gegenstand entspricht.

9. Die Theile, Eigenschaften, Elemente und Begriffe sind deshalb nicht blos in dem Wissen, sondern auch in dem Sein. Insbesondere schweben die Begriffe nicht blos über den Gegenständen (Plato); sie laufen nicht blos an ihnen herum (discursiv, Aristoteles);

sie beziehen sich auch nicht blos mittelbar durch die Wahrnehmung auf die Gegenstände (Kant); sondern sie geben ihr Gegenständliches ebenso unmittelbar, wie die ganze Vorstellung den ganzen Gegenstand. Es entspricht dem Begriffe ein begriffliches Stück in dem Gegenstande und letzteres ist, wenn auch nicht für sich und abgesondert, doch an sich und in Verbindung mit dem bildlichen Rest, eben so wahrnehmbar, wie der ganze Gegenstand. Wenn Hegel die wirklichen Dinge »objective Gedanken« nennt, so ist damit diese Wirklichkeit der Begriffsstücke gemeint. Hegel übersieht aber den Unterschied der Form des Wissens und des Seins, und kommt deshalb zu der Behauptung, dass die Gedanken und die Dinge identisch seien.

10. Die dritte Art des Denkens ist das Vereinen. Es zerfällt in dieselben vier Arten wie das Trennen; seine Thätigkeit ist nur die umgekehrte des Trennens. Es beschränkt sich indess nicht auf die Wiedervereinigung der schon vorher als Eines wahrgenommenen und nur vom Wissen Getrennten; sondern es kann auch Bestimmungen, die ursprünglich als getrennte empfangen sind, vereinen; wie dies bei dem Anhören einer Rede oder bei dem Lesen eines Buches geschieht, wo die einzelnen Worte solche Trennvorstellungen bezeichnen, welche der Leser zu einer Vorstellung vereinen muss, um den Vortrag zu verstehen. Durch das Vereinen kann die Seele Vorstellungen gewinnen, denen als einer kein Seiendes entspricht; z. B. die Vorstellungen des Sonnengottes, der Centauren; durch das blos trennende Denken ist dies nicht möglich.

11. In Folge des Trennens und Vereinens treten in dem Seienden diejenigen Bestimmungen hervor, welche die Einheit der Trennstücke herbeiführen, d. h. die Einheitsformen des Seins. Es sind deren nur zwei: 1) die räumliche oder zeitliche Berührung der Trennstücke; das An-einander; 2) das räumliche und zeitliche In-eins-sein oder die Durchdringung der Trennstücke; das Ineinander derselben. Die Einheitsform des Ineinander hat drei Arten, je nachdem die Trennstücke sich blos als Eigenschaften durchdringen, oder als Elemente vermischen, oder als Begriffe mit ihrem bildlichen Reste sich verbinden.

12. Neben diesen Einheiten besteht als eine besondere Art der Einheit die Verbindung getrennter Dinge, wenn eine Kraft oder ein Begehren ihre weitere Trennung von einander hindert. Diese verbindende Bestimmung, die Kraft oder das Begehren, ist ein Gegenstand der Wahrnehmung und deshalb ist auch diese Einheitsform der Verbindung ein Seiendes. Die körperlichen Dinge werden durch die Kraft, welche das Fühlen wahrnimmt, verbunden; die Seelen wer-

den durch das Begehren oder Wollen entweder mit körperlichen Dingen oder mit andern Seelen verbunden. Dieses Begehren ist Gegenstand der Selbstwahrnehmung, also auch diese Verbindung seiender Natur.

13. Die vierte Art des Denkens ist das Beziehen. Es bestehen innerhalb der menschlichen Seele eine Anzahl bestimmter Formen, in denen die Seele die Gegenstände oder Trennstücke derselben aufeinander bezieht. Diese Beziehungen sind nicht durch das Wahrnehmen aus dem Seienden entlehnt, sondern nur Formen des Denkens; sie haben deshalb keine Gegenständlichkeit; sind nicht das Bild oder die Bezeichnung eines Seienden, sondern dienen nur dazu, den aus dem Sein empfangenen Inhalt innerhalb des Wissens leichter zu sondern und zu verbinden, zu handhaben, zu ordnen, zu übersehen. Alle Beziehungsformen bedürfen mehrerer zu Beziehender. Auf eines allein kann keine Beziehungsform angewendet werden.

14. Diese Beziehungsformen sind deshalb der menschlichen Seele von Natur innewohnend. Man könnte sie als ein Wissen a priori ansehen; allein im Sinne Kant's sind sie es nicht, weil sie nichts Gegenständliches von den Dingen aussagen, sondern deren Inhalt nur innerhalb des Wissens weiter verarbeiten. In Folge dessen können diese einzelnen Beziehungsformen aus jeder gebildeten Sprache entnommen werden, und es ergiebt sich dann, dass ihre Zahl nicht gross ist, und auf vierzehn Grundformen zurückgeführt werden kann.

15. Diese Beziehungsformen sind: 1) das Nicht, 2) das Und; 3) das Oder, 4) das Gleich, 5) die Zahlen, 6) das Alle, 7) die Orte in Raum und Zeit, 8) das Ganze und seine Theile, 9) die Ursache und die Wirkung, 10) die Substanz und die Accidenzen, 11) das Wesen und das Unwesentliche, 12) die Form und der Inhalt, 13) das Innere und das Aeussere und 14) der Erkenntnissgrund und die Folge.

16. Diese einzelnen Beziehungsformen gehen sowohl unter einander als mit dem Seienden Verbindungen ein, welche sprachlich mit einem Worte bezeichnet werden. So ist in dem Worte: Vater der Begriff eines Seienden, eines Menschen, mit der Beziehungsform der Ursache verbunden. Deshalb ist ein Vater ohne Sohn nicht möglich. So enthält das Wort: Allgemein eine Verschmelzung der zwei Beziehungsformen des Gleich und des Alle. Die Beziehungsform des Nicht besondert sich in gleicher Weise zu den Begriffen des Unendlichen und des Widerspruches. Beide sind ohne das Nicht undenkbar. So besondert sich die Beziehung der Ursachlichkeit zu der der Wechselwirkung und des Zweckes; es ist falsch, wenn Kant und Hegel diese jener nicht unter- sondern nebenordnen.

17. Die einzelnen Beziehungsformen haben bald eine vereinende bald eine trennende Richtung in Bezug auf die von ihnen Bezogenen. Aus jenen entspringen die Beziehungs-Einheiten, welche die Ergänzungen zu den seienden Einheitsformen bilden. Die wichtigsten Beziehungseinheiten sind die begriffliche Einheit, welche durch die Gleichheit der Bezogenen vermittelt wird und die ursachliche Einheit, welche entsteht, wenn das Eine der Bezogenen als Ursache, das andere als seine Wirkung gefasst wird.

18. In dem menschlichen Wissen und Denken sind die Vorstellungen des Seienden mit diesen Beziehungsformen fortwährend vermischt und verschmolzen, und das gewöhnliche Vorstellen wird dadurch verleitet, letztern eine gleiche Gegenständlichkeit zu geben, wie den ersteren. Dieser Irrthum herrscht auch in den Systemen von Kant und Hegel. Es ist für die Philosophie eine ihrer wichtigsten Aufgaben, diese Beziehungen trotz ihrer Verschmelzung mit den Vorstellungen des Seienden, dennoch als reine Formen des Denkens festzuhalten und ihnen ein Gegenständliches nicht unterzuschieben. Die Beziehungsformen sind nie Bilder oder Bezeichnungen eines Seienden, sondern setzen nur zu ihrer Anwendung auf dieselben eine gewisse seiende Grundlage in den Gegenständen voraus.

19. Die fünfte und letzte Art des Denkens umfasst die Wissensarten. Indem mit dem Vorstellen seiende Elemente der Seele sich verbinden, kann derselbe Inhalt in verschiedener Art vorgestellt oder gewusst werden. Die Beobachtung führt zu sechs verschiedenen Arten des Wissens; sie sind: 1) die Wissensart des blossen Vorstellens; 2) die Wissensart des Wahrnehmens; 3) die Wissensart, vermöge deren eine Vorstellung als ein bekanntes Wissen gilt; 4) die Wissensart des gesteigerten Vorstellens oder die Aufmerksamkeit; 5) die Wissensart des gewissen Wissens; und endlich 6) die Wissensart des nothwendigen Wissens.

20. Derselbe Inhalt kann blos vorgestellt oder wahrgenommen werden, oder als ein bekannter gelten, oder mit Aufmerksamkeit vorgestellt, oder als gewiss oder als nothwendig gewusst werden. Indem somit der Gegenstand von diesen Arten ihn zu wissen, nicht berührt wird, enthalten diese Arten des Wissens, ebenso wie die Beziehungen keine seienden Bestimmungen der Gegenstände, sondern sind Zuthaten, welche innerhalb der Seele selbst erfolgen und nur dieser angehören. Es sind deshalb nicht die Dinge bekannt oder gewiss, oder nothwendig, sondern nur unser Wissen von ihnen.

21. In diesen fünf Arten der Behandlung des durch die Wahrnehmung empfangenen Inhalts ist das Denken erschöpft und zugleich

damit definirt. Es besteht daneben keine weitere Richtung oder Thätigkeit im Denken. Der von Kant und Hegel so stark betonte Unterschied zwischen Verstand und Vernunft ist nicht vorhanden. Alles Denken geht bald auf den Unterschied, bald auf die Einheit. Die Ideen Kant's sind nichts Eigenthümliches, sondern nur Verbindungen höherer Begriffe mit Beziehungen, insbesondere mit Verneinungen der Gränze und der Bedingtheit; ihr Ursprung ist also in den hier dargelegten Arten des Denkens leicht nachzuweisen. Jene fünf Arten des Denkens gehen mannichfache Verbindungen mit einander ein und diese Verbindungen bilden das zusammengesetzte Denken, gegenüber dem einfachen Denken jener fünf Arten.

22. Wenn der durch die Wahrnehmung empfangene Inhalt des Seienden durch diese Arten des Denkens mannichfach getrennt, vereint und mit Beziehungen und Wissensarten verschmolzen worden ist, so erscheint dieser Inhalt so verschieden von seiner ursprünglichen Natur, dass die Meinung entsteht, ein solches Wissen sei nach Inhalt und Form nur das Erzeugniss des Denkens. Als man weiter bemerkte, dass nicht jedes Wahrnehmen die Wahrheit enthalte, sondern die Sinne mannichfachen Täuschungen unterliegen, wurde es das Grundprinzip der meisten philosophischen Systeme, die Wahrnehmung als Mittel zur Wahrheit zu verwerfen und nur das Denken für die Quelle alles wahren Inhaltes des Wissens und für den Weg zur Wahrheit anzuerkennen.

23. Allein das Denken ist völlig ausser Stande, den Inhalt des Seienden durch sich zu gewinnen. Dieser Inhalt kann nur und allein durch die Wahrnehmung erlangt werden. Dagegen ist das Denken allein im Stande, das in die Wahrnehmung mit eingedrungene Falsche aufzufinden. Um mithin den unverfälschten Inhalt des Seienden oder die reine Wahrheit zu gewinnen, müssen Wahrnehmen und Denken sich verbinden. Diese Verbindung in ihrer richtigen Ausübung ist das Erkennen und sein Ergebniss die Wahrheit.

24. Das Denken kann indess den von der Wahrnehmung empfangenen Inhalt auch in anderer Richtung, als zur Auffindung der Wahrheit, behandeln. Durch das Vereinen und Beziehen kann der aus der Wahrnehmung stammende elementare Inhalt zu Vorstellungen von Gegenständen gestaltet werden, wie sie die Wahrnehmung nicht bietet. Diese Weise des zusammengesetzten Denkens wird mit Einbildungskraft und Phantasie bezeichnet. Sie dient bald bestimmten Zwecken des realen Lebens, wie der Erfindung von Maschinen, der Bildung von Staatsformen und Religionen, oder der reinen Lust an den Gebilden der Phantasie. Dieses schöpferische

Denken kann dabei die Gesetze des Denkens und Seins mehr oder weniger überschreiten und sich dadurch mehr oder weniger von der Wahrheit entfernen.

3. Das Erkennen.

1. Jedes Wahrnehmen ist mit dem Fürwahrhalten seines Inhaltes nothwendig verknüpft. Jedes Sehen eines Baumes, jedes Hören eines Tones, jedes Wahrnehmen einer innern Lust oder eines innern Begehrens ist mit der Ueberzeugung verknüpft, dass dieser Baum, dieser Ton, diese Lust, dieses Begehren wirklich ist; dass dieser Inhalt nicht blos ein Vorstellen ist, sondern zugleich einem Gegenstande, einem Seienden ausserhalb des Wissens angehört. Dies ist der erste Fundamentalsatz der Wahrheit.

2. Das Denken stösst aber bei der Bearbeitung und Vergleichung des aufgenommenen Inhaltes mitunter auf Ergebnisse, die einander widersprechen. So wird der in der Hand gehaltene Thaler, je nach der Entfernung und Stellung der Hand zum Auge bald gross, bald klein, bald rund, bald gerade gesehen, während er dabei immer unverändert gross und gleich gestaltet gefühlt wird. Je weiter das Denken vorschreitet, desto vielfacher entwickeln sich dergleichen Widersprüche innerhalb des Wahrgenommenen. Der wissenden Seele gilt solcher Widerspruch als unmöglich; es kann nur eine der sich widersprechenden Bestimmungen wirklich sein; die andere gilt als Schein. Dies ist der zweite Fundamentalsatz der Wahrheit.

3. Die beiden Fundamentalsätze lauten demnach: 1) das Wahrgenommene ist; 2) der Widerspruch ist nicht. Der letzte Satz gilt unbedingt und der erste Satz wird dadurch beschränkt. Um deshalb die reine Wahrheit zu gewinnen, muss das Denken durch Trennen und Beziehen den wahrgenommenen Inhalt in sich und auf die bereits bekannten Wahrheiten prüfen und den dabei sich ergebenden Widerspruch als einen Schein absondern. Der Rest ist die Wahrheit oder die Erkenntniss, d. h. ein Wissen, dessen Inhalt mit dem Inhalt seines Gegenstandes dieselbig (identisch) ist.

4. Es giebt neben dem Wahrnehmen, Denken und ihrer Verbindung nach Anleitung der beiden Fundamentalsätze kein weiteres Mittel für den Menschen, um zur Wahrheit zu gelangen. Alles Wissen von dem Einzelnen und von dem Allgemeinen, alle Geschichte, Wissenschaft und Philosophie gehen, so weit sie Wahrheit enthalten, aus dem vereinten Wahrnehmen und Denken und nur daraus hervor. Alles Beobachten, Versuchen, Prüfen, Untersuchen und Nachdenken

in allen Gebieten ist nichts als eine Benutzung jener beiden Fundamentalsätze zur Gewinnung der Wahrheit.

5. Der Begriff des Seins ist der Seele ohne Wahrnehmung unerreichbar; das Denken für sich allein kann nie zu diesem Begriffe führen. Nur das Wahrnehmen giebt diesen Gegensatz des Wissens. Indem bei dem Wahrnehmen nur der Inhalt des Seienden in das Wissen eingeht, ist die Seinsform dem Wahrnehmen und Wissen unerreichbar. Der Begriff des reinen Seins ist deshalb für das Wissen nur eine Verneinung, welche sagt, dass hier ein Nicht-Wissbares oder ein Etwas besteht, was in das Wahrnehmen nicht mit eingeht, und an dem es seine Gränze findet. So wie bei dem Stoss nur ein Hinderniss gefühlt wird, ohne dass über die Beschaffenheit desselben dadurch etwas erkannt ist, so stösst auch das Wahrnehmen bei seiner Ueberleitung des Inhaltes in das Wissen auf dies Hemmniss, als ein Nicht-Ueberfliessendes. Dieses Nicht-Ueberfliessende ist das Seiende an dem Inhalt, oder es macht die Seins-form desselben aus.

6. Könnte auch diese Seinsform, das, wodurch der Inhalt ein Seiendes ist, mit in das Wissen überfliessen, d. h. könnte die Seinsform erkannt werden, so würde damit der Unterschied zwischen Sein und Wissen verschwinden; das Sein wäre dann nur reiner Inhalt, der vollständig und dieselbig in das Wissen einginge. Nur dadurch, dass die Seinsform nicht mit in das Wahrnehmen eingeht, behält das Sein seine Festigkeit und seinen Unterschied gegen das Wissen. Der Mensch kann deshalb über den bejahenden (positiven) Inhalt des reinen Seins nichts wissen; es ist für ihn nur das Nicht-Wissbare; wie das Wissen umgekehrt für das Sein das Nicht-Seinbare ist.

7. Wenn Hegel (X. A. 120) die Natur definirt als »den Geist »in seinem Anderssein«, so ist damit derselbe Gedanke ausgesprochen. Auch Hegel kann in dieser Definition von der Natur (dem Sein) keine bejahende Bestimmung aussagen: das Anderssein ist nur dasselbe wie Nicht-Geist oder Nicht-Wissen. Aehnlich bezeichnet schon Plotin die Materie (ὑλη) als das reine Nicht-Sein, worunter bei ihm das Nicht-Wissen, der Nicht-νοος gemeint ist, indem ihm der νοος, oder das Wissen als das ὀντως ὀν gilt.

8. Die Art und Weise, wie der Inhalt des Seins durch die Brücke des Wahrnehmens in das Wissen der Seele übergeht, ist dem Menschen unerkennbar. Seine beiden Arten der Wahrnehmung geben darüber keinen Aufschluss und können es nicht; vielmehr würde dazu eine Wahrnehmungsart gehören, welche die Seins- und Wissensformen selbst wahrnähme; ein solches Wahrnehmen ist aber dem Menchen

nicht gegeben. Der Idealismus bekämpft die Gegenständlichkeit des Wahrgenommenen und den ersten Fundamentalsatz hauptsächlich damit, dass der Uebergang des Inhaltes des Seienden in das Wissen unerklärbar, ja unbegreiflich sei. Allein dieser Uebergang enthält keinen Widerspruch; er ist dem Menschen nur unbekannt und unerreichbar; dies giebt aber noch kein Recht, ihn als unwahr zu behaupten.

9. Ein Beweis für die Wahrheit der hier entwickelten beiden Fundamentalsätze kann nicht gegeben werden. Alle Beweise im Leben und in den Wissenschaften setzen bereits die Giltigkeit dieser Sätze voraus und bestehen nur in der Anwendung derselben auf einen einzelnen Fall. Für die Wahrheit derselben besteht keine andere Bürgschaft, als die Nothwendigkeit, mit der beide Sätze sich in dem Wissen jedes Menschen geltend machen und in keinem Erkennen umgangen werden können, ohne demselben die Ueberzeugung von seiner Wahrheit zu rauben.

10. Diese Berufung auf die Nothwendigkeit erscheint allerdings dem Wissen, was einen Beweis verlangt, d. h. was sich auf sich selbst stützen will, ungenügend. Aber das Wissen vergisst, dass es sich hier eben darum handelt, aus demselben heraus zu treten. Das Wissen verlangt einen Beweis für die Verknüpfung seiner mit dem Sein; aber in dem Begriffe des Beweises liegt, dass seine Wahrheit aus einem Obersatz, d. h. aus einem Wissen und nicht aus einem Andern abgeleitet werden soll. Die Fodrung eines Beweises für diese Fundamentalsätze widerspricht sich also selbst. Die Bürgschaft für die Wahrheit der Verbindung von Sein und Wissen, wie sie im Wahrnehmen besteht, muss daher anderswo gesucht werden, und der Mensch hat alle Ursache, mit der Nothwendigkeit zufrieden zu sein, in der sein Fürwahrhalten ausnahmslos an diese Fundamentalsätze gebunden ist. Nur dadurch ist die Uebereinstimmung im Wissen der Menschen gesichert. Jacobi hat das Fürwahrhalten der Fundamentalsätze, weil es nicht bewiesen werden kann, ein Glauben genannt, im Gegensatze des auf Beweisen ruhenden Wissens. Man könnte sich dies gefallen lassen, wenn nicht das Wort Glauben besser auf ein Fürwahrhalten zu beschränken wäre, was gar nicht aus den Fundamentalsätzen sich ableitet.

11. Das Erkennen sondert sich in das Erkennen des Einzelnen und in das Erkennen des Allgemeinen. Die Erkenntniss des Einzelnen wird in Gemässheit der Fundamentalsätze erreicht, wenn es mit allen für dasselbe anwendbaren Arten des Wahrnehmens betrachtet, damit sein Inhalt vollständig in das Wissen übergeleitet, hier von

dem Denken auf den Widerspruch geprüft und das sich Widersprechende davon abgesondert wird.

12. Diese Abtrennung des Scheins führt zu der Lehre von den Täuschungen der Sinne und der Selbstwahrnehmung. Die Beobachtung zeigt, dass diese Täuschungen nicht nur vermittelst des Satzes vom Nichtsein des Widerspruches erkannt werden können, sondern dass sie auch mit bestimmten Ursachen nach festen Gesetzen zusammenhängen und danach im Voraus erkannt und abgehalten werden können. Auf diese Weise werden schon im gewöhnlichen Leben eine grosse Zahl dieser Täuschungen so schnell abgesondert, dass deren Dasein kaum noch bemerkt wird.

13. Das begriffliche Trennen des Einzelnen führt, wenn es weiter fortgesetzt wird, zu den höhern Begriffen, welche in vielen Einzelnen wiederkehren und deshalb Stammbegriffe oder Kategorien genannt werden. Ihre geringere Zahl gestattet, sie in eine Tafel zusammenzustellen. Die niedern, dem Einzelnen näher stehenden Begriffe nennt Kant Erfahrungsbegriffe. Er meint, dass diese aus der Erfahrung stammen, während die höhern Begriffe oder Kategorien a priori in der Seele enthalten sein sollen. Allein der Inhalt beider Arten ist mittelst der Wahrnehmung aus dem Sein entnommen. Die höhern Begriffe sind nur durch wiederhohltes begriffliches Trennen aus den niedern ausgesondert und es besteht zwischen beiden kein Unterschied des Ursprungs und keine feste Gränze.

14. Die Beziehungsformen und Wissensarten (Seite 9) können sammt ihren nächsten Verbindungen ebenfalls in eine Tafel zusammengestellt werden; sie bilden dann die zweite Kategorientafel. Die erste enthält dann die Stammbegriffe des Seienden; die zweite die Stammbegriffe des Wissens. Diese wichtige, für die Erkenntniss der Wahrheit unentbehrliche Unterscheidung ist sowohl von Kant als von Hegel übersehen. Beide haben die Kategorien des Seins und der Beziehung als gleichgeltend durcheinander gemengt.

15. Die zweite Art des Erkennens führt zu dem Allgemeinen, zur Erkenntniss der Gesetze und zu den Wissenschaften. Letztere sind nichts anderes, als die geordnete Sammlung der in den einzelnen Gebieten bis jetzt ermittelten Gesetze. Nur die Gesetze und das, was zu deren Verständniss und Beweis gehört, bildet den Inhalt der Wissenschaften. Alles andere, was in den Darstellungen derselben sonst noch vorkommt, und meist umfangreicher als jenes ist, bildet eine der Wissenschaft fremde Zuthat oder blosse Verzierung.

16. Das Gesetz ist eine allgemeine Verbindung zweier begrifflichen Bestimmungen. Diese Bestimmungen sind die Glieder des

Gesetzes und umfassen ihrer begrifflichen Natur nach alles Einzelne, was unter ihnen enthalten ist. Die Verbindung beider Glieder kann nur in einer der oben dargelegten Einheitsformen des Seins oder Beziehens, einschliesslich der Verbindung, geschehen und ausgesprochen werden.

17. Da das Wahrnehmen und Handeln des Menschen es überall nur mit Einzelnen zu thun hat und das Allgemeine nicht für sich besteht, so kann es sonderbar erscheinen, weshalb der Mensch mit der Erkenntniss des Einzelnen sich nicht begnügt und nach der Erkenntniss des Allgemeinen daneben verlangt. Es sind zwei Umstände, welche ihn hierzu veranlassen. Einmal wird die Erkenntniss des Einzelnen durch die Kenntniss des Allgemeinen erleichtert und auch da ermöglicht, wo die unmittelbare Untersuchung des Einzelnen nicht ausführbar ist. Wenn man z. B. an einer Bestimmung des Gegenstandes erkannt hat, dass er eine Kartoffel ist, so weiss man dann auch ohne weitere Beobachtung und Untersuchung, blos auf Grund der Gesetze, dass diese Kartoffel zur Nahrung benutzt werden kann, dass Branntwein und Stärke aus ihr bereitet werden kann, dass sie in die Erde gelegt, keimt und neue Kartoffeln erzeugt u. s. w.

18. Sodann sind es die Gesetze, durch deren Kenntniss der Mensch seine Macht über die Natur und das Seiende gewinnt. Indem er durch sie die allgemeine Verbindung zweier Begriffsstücke kennt, braucht er nur das erste zu setzen, um auch den Eintritt des zweiten zu bewirken. Alle Herrschaft des Menschen, nicht blos über die Natur, sondern auch über andere Menschen und über sich selbst beruht auf der Kenntniss des Allgemeinen oder der Gesetze.

19. Daraus erklärt sich die Leidenschaft, mit der die Menschen von jeher nach dem Allgemeinen und den Gesetzen gesucht haben. Ihre Auffindung bietet aber eigenthümliche Schwierigkeiten. Die beiden Fundamentalsätze können dafür nur da benutzt werden, wo die Einzelnen, welche unter den Gliedern des Gesetzes befasst sind, übersehen und sämmtlich auf die Wahrheit der Verbindung geprüft werden können. Dies ist nur der seltenste Fall. Die meisten Gesetze umfassen eine unbestimmte, in die Zukunft hineinreichende Zahl von Einzelnen, deren Untersuchung mithin für sämmtliche unmöglich ist.

20. Es tritt deshalb hier die Frage ein, welche andern Mittel der Mensch zur Erkenntniss der ihm so unentbehrlichen Gesetze des Seienden besitze. Die Untersuchung lehrt, dass er dergleichen Mittel nicht hat. Nur innerhalb der Mathematik gestattet die stetige Natur des Raumes und die beziehende Natur der Zahlen, welche mit dem Gezählten sich nicht zu einem Gegenstande verbinden, die Un-

endlichkeit der einzelnen Fälle eines Gesetzes (Lehrsatzes) zu übersehen und die Giltigkeit desselben für alle nach den Fundamentalsätzen durch Beobachtung festzustellen.

21. In allen andern Gebieten, einschliesslich des Sittlichen und Schönen, beruhen die in den Wissenschaften enthaltenen Gesetze nur auf der Induktion, d. h. auf den Satz, dass eine Verbindung, welche bei vielen Einzelnen gefunden worden, für alle Einzelnen desselben Begriffes gelte. Es leuchtet ein, dass dieser Satz nur zur Wahrscheinlichkeit, aber nicht zur Wahrheit führt. Wenn auch mit Hülfe einer mannigfachen Abänderung der Versuche, die Wahrscheinlichkeit der Induktions-Ergebnisse gesteigert werden kann, wie Stuart Mill in seiner Logik schön gezeigt hat, so fehlt doch aller Grund für die allgemeine Giltigkeit der beobachteten Verbindung. Auch die Analogie und die Hypothese führen nicht weiter, da der Beweis für ihre Wahrheit ebenfalls nur durch Induktion hergestellt werden kann. Alle Wissenschaften, mit Ausnahme der mathematischen, haben deshalb für die Allgemein-Giltigkeit ihrer Gesetze nur eine Wahrscheinlichkeit, aber keine Gewissheit. Nur die Unentbehrlichkeit der Gesetze für das Leben, lässt über diesen Mangel hinwegsehen.

22. Wenn ein Gesetz gefunden worden ist, so kann es zu Beweisen benutzt werden. Ihre Natur besteht darin, dass in dem zu beweisenden Falle das Dasein des ersten Gliedes eines Gesetzes aufgezeigt wird; es folgt dann aus der allgemeinen Natur des Gesetzes (Obersatzes), dass für diesen Fall auch das zweite Glied gilt oder besteht. Der Beweissatz wird also nur dadurch bewiesen, dass der besondere Fall als eine Wiederholung des Gesetzes dargelegt wird. Alle Beweise beruhen mithin auf der Identität des zu Beweisenden mit dem bereits Giltigen. Je mehr deshalb eine Wissenschaft im Stande ist, ihre Lehrsätze in dieser Art zu beweisen, desto dürftiger ist ihr Inhalt. So enthält der mathematische Theil der Astronomie nur eine stete Wiederholung der beiden Gesetze der Gravitation und des Stosses; alles Andere sind Einzelheiten, die auf Beobachtungen beruhen.

23. Die Wissenschaft ist die geordnete Darstellung ihrer Gesetze. Diese Ordnung wird das System genannt. Das System gilt nach einer allgemein verbreiteten Ansicht als die Bedingung der Wahrheit und als das Wesen der Wissenschaft selbst. Auch soll das System in der Natur seines Gegenstandes begründet sein und aus ihm hervorgehen. Allein das System einer Wissenschaft ist in Wahrheit nichts als eine Ordnung ihres Stoffes, also nur eine Beziehungsform des Wissens, welche mit ihrem Gegenstande in keinem sach-

lichen Zusammenhange steht. Nur die Schwäche der menschlichen Fassungskraft und die Schranken der Sprache, welche die Mittheilung eines reichern Inhaltes nur in einer dünnen und langen zeitlichen Reihe von Einzelvorstellungen gestattet, nöthigt zu dem System.

24. In der Sache oder in dem gegenständlichen Gebiete der Wissenschaft bestehen vielmehr alle Begriffe und Gesetze derselben zugleich und in der mannichfachsten Durchkreuzung. Das Element des Zeitlichen ist in der Wissenschaft beseitigt. Das wahre System der Wissenschaft müsste daher die Gesetze in denselben Duchkreuzungen zugleich und auf einmal bieten; nur dann wäre es der reine Spiegel seines Gegenstandes. Da dies kein System vermag, so kann es seine Ordnung auch nicht aus der Sache ableiten und jede gewählte Ordnung ist nur die Folge jener oben bezeichneten Schranken. Der Mensch kann nicht Alles auf einmal fassen und gegenwärtig wissen, und die Sprache kann nicht Alles durch ein Wort mittheilen. Deshalb muss der im Gegenstande zugleich daseiende und mannichfach verknüpfte Inhalt in eine lange Reihe von Einzelvorstellungen aus einander gezogen werden.

25. Schon die Erfahrung lehrt, dass die wissenschaftliche Darstellung eines Gebietes gleich gut von verschiedenen Seiten beginnen kann. Die meisten Wissenschaften haben auch im Laufe der Zeit ihre Systeme gewechselt, während ihr Gegenstand derselbe geblieben ist. Auch kann der Inhalt einer Wissenschaft gleich gut analytisch wie synthetisch gelehrt werden; d. h. man kann bei dem einzelnen Gegenstande beginnen und an ihm durch fortgesetztes begriffliches Trennen zu immer höhern Begriffen und Gesetzen aufsteigen; oder man kann umgekehrt mit dem höchsten Begriffe beginnen und durch Anfügung des Besondern allmälig bis zu dem Einzelnen herabsteigen.

26. Alles dies zeigt, dass das System nicht durch seinen Gegenstand bestimmt wird, sondern dass es ein nothwendiges Uebel ist, bedingt durch die Schranken der Sprache und der menschlichen Seele. Deshalb verschwindet auch das besondere System oder die in einem Buche gewählte Ordnung in dem Kopfe dessen, der sich den Inhalt der Wissenschaft vollständig angeeignet hat. In der Seele eines solchen gleicht die Wissenschaft dem Netze einer Spinne; die Berührung irgend einer Stelle bringt das ganze Netz in zitternde Bewegung und wird an allen Orten empfunden. Ein Einzelnes erweckt in solchem Kopfe alle dazu gehörenden Begriffe und Gesetze, gleichviel an welcher Stelle im System sie ihren Platz haben; die Ordnung ist ihm mit dem vollen Besitz des Inhaltes als ein Ueberflüssiges verschwunden. Jeder tüchtige Praktiker macht diese Erfahrung.

27. Diese Auffassung widerspricht allerdings den Ansichten, welche über die Natur des Systems seit alten Zeiten gelten; allein schon Kant (VII. 24) erkennt an: »dass die Zustimmung der Natur »zu unserem Erkenntnissvermögen von der Urtheilskraft a priori vor»ausgesetzt werde; dass es blos diese Urtheilskraft ist, welche der »Natur diese systematische Ordnung und Zweckmässigkeit beilegt, weil »ohne diese keine Ordnung der Natur, mithin wir keinen Leitfaden für »die Erfahrung und Nachforschung haben würden.« Hier ist mit dürren Worten anerkannt, dass das System nur ein Bedürfniss unseres Wissens ist, und dass die Gegenständlichkeit des Systems nur vorausgesetzt werde; wenn auch sonst dem Beweise dieses Satzes, wie ihn Kant hier giebt, nicht beigetreten werden kann.

28. Es besteht auch kein allgemeines Schema, in das sich der Inhalt jeder Wissenschaft zu fügen hätte. Die Besonderung eines Begriffes ist weder an eine zweitheilige, noch an eine dreitheilige Gliederung gebunden. Je freier von jedem solchen Vorurtheile die Beobachtung nur in die Sache selbst sich vertieft und nur aus ihr die Besonderungen abnimmt, desto vollständiger wird der Inhalt geschöpft und desto sicherer stimmt das Wissen mit seinem Gegenstande. Weder die Kategorientafel Kant's noch das Schema der dialektischen Entwickelung Hegel's haben die besondern Wissenschaften weiter gebracht; vielmehr haben sie nur dazu gedient, die Erkenntniss zu verwirren und zu erschweren.

29. Die mannichfachen unterschiedenen Bestimmungen und Eigenschaften der Dinge können weder nach ihrer Art noch nach ihrer Zahl als ein Nothwendiges dargelegt werden; vielmehr hat die Wissenschaft sich darauf zu beschränken, das Sein dieser Unterschiede und ihrer Verbindungen durch Beobachtung festzustellen und als gegeben einfach anzuerkennen. So kann die Nothwendigkeit der allgemeinen Gravitation, der Einheit von Seele und Körper, der bestimmten Zahl von Sinnesorganen nicht bewiesen werden. Es besteht auch keine Erzeugung oder Entwickelung der einen Bestimmung aus der andern; weder im Sein noch im Denken findet eine Entwickelung des Einen aus dem Andern statt; vielmehr erfolgt die Besonderung des Allgemeinen nur durch Anfügung anderer Bestimmungen in den oben dargelegten Formen der Einheit. Im Sein ist das Allgemeine mit dem Besondern zugleich; keines ist dem andern voraus; das einzelne Ding entsteht nur durch Vereinung beider, an sich schon Vorhandenen. Nur in diesem Sinne wird das Wort Entwickelung in der folgenden Darstellung gebraucht werden.

30. So wie im Sein und Wissen nur eine bestimmte Zahl von

Einheitsformen bestehen, durch welche die mannichfachen Unterschiede eines Gebietes zur Einheit verbunden werden, so kann auch der reiche und mannichfaltige Inhalt einer Wissenschaft auf keine andere Weise zu einer Einheit in ihr verknüpft werden, als wie sie in jenen Einheitsformen des Seins oder des Beziehens gegeben ist. Weder der Philosoph noch der Dichter können über diese im Sein und im Wissen ein für allemal gegebenen, festen, unveränderlichen und unvermehrbaren Einheitsformen hinaus. Selbst die kühnste Phantasie kann keine neuen erfinden.

31. Die Einheit ist keine Einerleiheit (Identität), in welcher die Unterschiede verschwunden sind; sondern in der Einheit bleiben die Unterschiede erhalten. Die Einheit kann ohne sie nicht bestehen, weil sie nur das Band ist, welches der zu Bindenden bedarf. Dagegen ist eine Einheit, welche Widersprechendes verbindet, wie die Idee Hegel's und die meisten seiner Begriffe sowohl im Sein wie im Denken unmöglich; sie verstösst gegen den zweiten Fundamentalsatz. Die Vorwürfe Hegel's gegen den abstrakten Verstand, der nichts als die Identität, das Einerlei begreifen könne, sind unbegründet; das natürliche Denken kennt auch die Einheit Unterschiedener und sträubt sich nur gegen die Zumuthung einer Einheit sich widersprechender Bestimmungen.

32. Je mehr die Beobachtung fortgeht und in das Einzelne eines Gebiets eindringt, desto mehr wächst der Umfang der Wissenschaft und führt zur Trennung derselben in mehrere. Daneben besteht aber das Verlangen nach der Einheit dieser wachsenden Mannichfaltigkeit, welches dahin führt, das vielen oder allen besondern Wissenschaften Gemeinsame zu einer Wissenschaft zusammenzuziehen. Diese eine Wissenschaft ist die Philosophie, gegenüber jenen besondern oder Einzel-Wissenschaften.

33. Da die Fundamentalsätze der Wahrheit für alles Wissen gelten, so folgt, dass auch die Philosophie keine andern Gegenstände, keine andern Mittel der Erkenntniss und keine andere Weise der Darstellung hat, als die besondern Wissenschaften. Auch sie muss mittelst des Wahrnehmens und Denkens aus den Gegenständen selbst ihren Inhalt schöpfen und ist Erfahrungswissenschaft wie jene. Insbesondere ist auch in ihr das Denken nicht im Stande, einen Inhalt des Seienden zu bieten, der ihm nicht erst durch die Wahrnehmung zugeführt wäre.

34. Nur dadurch ist die Uebereinstimmung der Philosophie mit den besondern Wissenschaften möglich und gesichert. Beide stehen in keinem Gegensatz zu einander und sind durch keine festen Gränzen

von einander getrennt, sondern gehen allmählig in einander über. Wenn das Verständniss der Philosophie dem Anfänger schwerer fällt, als das der besondern Wissenschaften, so liegt es entweder an den Systemen, welche gegen die Fundamentalsätze Unmögliches von dem Denken fordern, oder an der Ungewohntheit des Lernenden das begriffliche Trennen bis zu den höchsten Stammbegriffen fortzuführen und diese in ihrer Reinheit und Allgemeinheit für sich festzuhalten.

35) Die Beschränkung ihres Gebiets berechtigt die besondern Wissenschaften bestimmte Voraussetzungen ihren Untersuchungen zu Grunde zu legen; nur die Philosophie, deren Gebiet unbeschränkt ist, hat blos mit den Fundamentalsätzen zu beginnen und jede andere Voraussetzung von sich fern zu halten. Sie kann deshalb ihre Wahrheit nicht mit der Sicherheit und mit der allgemeinen Anerkennung gewinnen, wie dies in den besondern Wissenschaften, namentlich in der Mathematik möglich ist. Diese mathematische Gewissheit ist indess nur die Folge der Beschränkung der mathematischen Untersuchung und deshalb kein Vorzug, sondern ein Mangel, gegenüber der Philosophie.

36. Die beiden Fundamentalsätze gestatten keine Umkehrung; die Sätze: Das Seiende wird wahrgenommen; Das, was sich nicht widerspricht, ist, sind falsch. Gedankenbildungen haben deshalb noch keinen Anspruch auf Wahrheit, weil sie keinen Widerspruch enthalten und ebenso kann vieles Seiende bestehen, was der menschlichen Wahrnehmung nicht zugänglich ist. Es ist von jeher das Bestreben der Menschen gewesen, in dieses Gebiet jenseits der Wahrnehmung einzudringen. Je schwächer eine Zeit in der Beobachtung und Wissenschaft war, desto bereitwilliger und eifriger war sie in Ausfüllung dieses jenseitigen Gebietes durch die Phantasie.

37. Die Wissenschaften und die Philosophie können nur mittelst der Hypothese in dieses jenseitige Gebiet eindringen. Allein dies Mittel bleibt beschränkt und unsicher. Auch die kühnste Hypothese kann für die Bestimmung und Gestaltung des von ihr jenseit der Wahrnehmung Gesetzten nur den Inhalt und die Eigenschaften benutzen, welche dem Wissen durch die Sinnes- und Selbstwahrnehmung zugeführt sind, während das jenseitige Sein vielleicht ganz anderer Natur ist. Ebenso bleibt das Mittel, wodurch die Wahrheit der Hypothese zu beweisen versucht wird, unsicher. Wenn auch eine solche Hypothese in ihren Folgesätzen mit der Erfahrung übereinstimmt, so schliesst dies nicht aus, dass eine andere Hypothese dasselbe leiste.

38. Die Hypothesen, welche die Philosophie aufstellt, haben deshalb keinen höhern Anspruch auf Wahrheit, wie die Hypothesen der

besondern Wissenschaften; ja es zeigen sich die Hypothesen, welche bisher die Philosophie aufgestellt hat, mangelhafter, als die in den Einzel-Wissenschaften, indem die Philosophie sich weniger verpflichtet glaubte, die Folgesätze ihrer Hypothesen mit den Beobachtungen zu vergleichen und daran zu prüfen. Dies gilt sowohl für die Ideen Plato's, wie für die Wirbel des Cartesius; für die Substanz des Spinoza, wie für die Monaden des Leibnitz; für die A-priori-Begriffe Kant's, wie für die raum- und zeitlosen Wesen Herbart's mit ihren Störungen und Selbsterhaltungen; für den einheitlichen Willen Schopenhauer's, wie für die spekulative Idee Hegel's.

39. Im Grunde sind dies alles nur Hypothesen zur Erklärung des durch die Erfahrung Gegebenen; letztere bildet den Ausgang, mag sie verleugnet werden oder nicht. Je mehr die Begründer eines Systemes sich berechtigt hielten, die Wahrnehmung und Beobachtung zu vernachlässigen, desto kühner sind ihre Hypothesen; desto mehr verstossen sie gegen die Fundamentalsätze der Wahrheit und desto mehr sind sie blosse Gebilde der Phantasie, welche keinen Anspruch auf Wahrheit haben und deren Ursprung aus einer mangelhaften Auffassung des Wahrgenommenen leicht nachgewiesen werden kann. Diese Mängel der Hypothesen der Philosophie in Vergleich mit denen der modernen Naturwissenschaft sind die nothwendige Folge der Verblendung und des Stolzes eines vornehmen Denkens, was sich nicht für verpflichtet hält, den Inhalt der Wahrnehmung mit derselben Sorgfalt und Behutsamkeit aufzufassen und zu prüfen, wie es von den besondern Wissenschaften geschieht.

40. Die Eintheilung und die Zahl der Wissenschaften ist ebenso wenig, wie das System derselben, durch ihren Gegenstand bestimmt. Das Gebiet des Seienden kann nach den persönlichen Bedürfnissen des Erkennenden verschieden eingetheilt werden und danach bestimmt sich dann auch die Eintheilung der Wissenschaften. Hält man an dem Gegensatz von Wissen und Sein als den höchsten fest, so gehören die Logik mit einem Theile der ältern Metaphysik und die Sprachwissenschaften zu denen, welche das Wissen zu ihrem Gegenstande haben, während die übrigen Wissenschaften es mit dem Seienden zu thun haben. Das Gebiet des Seins sondert sich nach den beiden Arten der Wahrnehmung in das Körperliche und Geistige. Danach sondern sich die Wissenschaften in die der Natur und der Seele.

41. Im menschlichen Handeln ist Körperliches und Geistiges verbunden; das Handeln schafft selbst neue Gebiete des Seins. Je nach dem Ziele des Handelns, der Lust oder dem Sittlichen son-

dern sich diese Gebiete und damit ihre Wissenschaften. Das auf die Lust gerichtete Handeln ist erwerbend oder geniessend; mit ihm beschäftigen sich die Wissenschaften des Landbaues, des Bergbaues, der Gewerbe, des Handels und die allgemeine Wirthschaftslehre; mit dem sittlichen Handeln beschäftigen sich die Moral und die Wissenschaften der einzelnen Rechte.

42. Neben den Wissenschaften bestehen die Religionen, welche ausser ihren sittlichen Geboten auch Lehren und Ausprüche über Einzelnes und Allgemeines innerhalb und ausserhalb des Gebiets der Wahrnehmung enthalten. Die Religionen, als Lehre, als Wissen, haben deshalb ihren Unterschied gegen die Wissenschaften nicht an dem Gegenstande oder Gebiete, sondern an der Quelle, aus der sie ihr Wissen ableiten. Die Wissenschaften stützen ihren Inhalt auf die Fundamentalsätze, die Religionen aber auf den Glauben, d. h. auf die Autorität der Gründer und auf das Gefühl der Gläubigen. Indem die Wissenschaft diese Quellen nicht als Quellen der Wahrheit anerkennen kann, gilt ihr der darauf gebaute Inhalt nicht als ein Seiendes und damit nicht als ein Gegenstand der Wissenschaft; vielmehr nimmt sie nur das Glauben der Völker nach seiner Entstehung und seinem geschichtlichen Verlauf zu ihrem Gesenstand und bildet daraus die Wissenschaft der Religion.

43. Neben dem wirklichen Seienden zeigen auch die blossen Bilder des Seienden unter Umständen eine Wirksamkeit auf die Gefühle des Menschen. So wie das Reale oder wirklich Seiende reale Gefühle in der Seele erweckt, so erweckt das Ideale, oder das Bild eines Realen durch seine Wahrnehmung ideale Gefühle. Diese treiben den Menschen zur Aufsuchung und Herstellung solcher Bilder, d. h. zu dem Schönen. Die Kunst beschäftigt sich mit der Erzeugung des Schönen; sie schafft eine Welt des Ideal-Seienden, und die Erkenntniss dieser Welt bildet die Wissenschaft des Schönen.

44. Damit ist das Gebiet der Wissenschaften und ihre Eintheilung erschöpft. So weit ein Gegenstand derselben eine in der Zeit fortschreitende Veränderung zeigt, gehört die Darstellung dieses geschichtlichen Verlaufs mit zur Wissenschaft des betreffenden Gebietes. Die Geschichte der Völker ist nur eine Erzählung des Einzelnen, was im Laufe der Zeit von ihnen geschehen ist. Selbst durch die Aufzeigung des ursachlichen Zusammenhanges dieser Ereignisse wird die Geschichte noch keine Wissenschaft; diese beginnt erst mit der Aufstellung der Gesetze, welche die Bewegung in der Geschichte bestimmen. Die Ethik enthält einen Theil dieser Gesetze.

45. Die Philosophie ist die Wissenschaft des allen besondern

Wissenschaften Gemeinsamen, oder die Wissenschaft der höchsten Begriffe und Gesetze des Seins und des Wissens. Sie ist daher nur eine; indem sie aber das Allgemeinste der einzelnen Gebiete in sich aufnehmen muss, folgt sie der Eintheilung der besondern Wissenschaften und theilt sich zunächst in die Philosophie des Wissens und in die Philosophie des Seins. Letztere theilt sich in die Philosophie der Natur, der Seele und des Handelns. Letztere besondert sich zur Philosophie des Technischen, des Sittlichen, des Schönen und der Religion.

46. Die Eintheilung der Philosophie in einen theoretischen und praktischen Theil, zwischen welche manche Systeme noch einen ästhetischen, als dritten Theil einschieben, ist für die Philosophie, die nur reines Wissen ist, unrichtig. Sie kann immer nur den Inhalt des Seienden in der Wissensform wiederspiegeln, wobei es für sie gleichgültig ist, ob dieses Gespiegelte ein körperliches oder ein geistiges, oder ein aus beiden zusammengesetzes Handeln ist. Alle Philosophie und Wissenschaft ist deshalb nur theoretisch, beschaulich, Wissen; erst in der Seele des Menschen kann solches Wissen durch das sich daran knüpfende Gefühl und Begehren zur Leitung der Thätigkeit und Einwirkung auf das Seiende benutzt werden; welcher Gebrauch aber der Wissenschaft äusserlich und zufällig bleibt.

.47 Die Wissenschaft ist in der einzelnen menschlichen Seele nicht rein und in ihrer Vollkommenheit enthalten. Sie ist da vermöge der Wissensarten mit einem seienden Elemente versetzt und vermöge der beschränkten Fassungskraft der Seele nur zu einem geringen Theile wirkliches und gegenwärtiges Wissen; der grösste Theil ist nicht gegenwärtig, sondern ruht, wie man sagt, im Gedächtniss und kann nur nach den Gesetzen der Gedankenbewegung in gegenwärtiges Wissen, aber immer nur zu einem geringen Theile umgewandelt werden. Dadurch entsteht in der menschlichen Seele ein Wechsel in ihrem gegenwärtigen Wissen, welcher auch bei dem Trennen, Vereinen und Beziehen des Denkens eintritt und dem Wissen damit den Schein einer Bewegung giebt. Trendlenburg ist dadurch veranlasst worden, die Kategorie der Bewegung als die gemeinsame des Seins und des Wissens aufzustellen und daraus die Möglichkeit der Uebereinstimmung des Wissens mit dem Sein abzuleiten. Allein selbst wenn diese Bewegung des Wissens eine wahre wäre, könnte daraus die Uebereinstimmung beider für allen sonstigen Inhalt nicht abgeleitet werden.

48. Diese Schranken und diese scheinbare Bewegung des Wissens sind in dem reinen und vollkommenen Wissen, für sich be-

trachtet, oder wie es einem höchsten Wesen innewohnen würde, nicht enthalten. Solches reine vollkommene Wissen umfasst nicht nur alles neben einander bestehende Sein, sondern auch alles vergangene und zukünftige Sein zugleich; es umfasst nicht blos die einzelnen Dinge, sondern auch die in ihnen enthaltenen Begriffe und Gesetze und es hat all diesen Inhalt in der Form des gegenwärtigen Wissens. Ein Wechsel, eine Bewegung der Gedanken ist darin unmöglich, weil darin Alles auf einmal, zugleich und gegenwärtig gewusst wird.

49. Ein solches Wissen gleicht deshalb einem vollkommenen Spiegel, welcher über dem Weltall, über Vergangenheit und Zukunft zugleich ansgespannt, Alles, sammt der Zeit selbst in sich abspiegelt. Ein solches Wissen spiegelt deshalb auch die Bewegung und den Zeitablauf, aber hat nicht selbst eine Bewegung oder einen Zeitablauf. In der Allwissenheit des christlichen Gottes ist ein solches reines, schrankenloses, gegenwärtiges, Alles, Vergangenheit und Zukunft umfassendes Wissen gesetzt, obgleich die religiöse Vorstellung nicht im Stande ist, dessen Natur philosophisch zu begreifen.

50. Die Fortbildung der Wissenschaften hat das Bestreben, sie diesem reinen und vollkommenen Wissen zuzuführen; mit Erreichung dieses Zieles würden sie als vollendet gelten. Aber schon in ihrer jetzigen noch unvollkommenen Gestalt kann der einzelne Mensch sie immer nur in der beschränkten, oben dargelegten Weise besitzen. Das System, d. h. eine, die Uebersicht des Ganzen erleichternde Ordnung des Inhaltes ist eines von den Mitteln, diese Schranken zu mindern. Als reines Wissen kennt die Wissenschaft diese Schranken nicht und bedarf deshalb auch nicht des Systems.

51. Als reines Wissen ist den Wissenschaften der Begriff eines Zieles oder Zweckes, dem sie als Mittel zu dienen hätten, fremd. Erst innerhalb der menschlichen Seele kann das Wissen zur Einwirkung auf das Sein benutzt werden und erst hier kann deshalb nach einem Zweck der Wissenschaften gefragt werden. Dieser Zweck kann entweder eine Lust oder ein sittliches Ziel sein; die Wissenschaft an sich hat aber mit ihm nichts zu thun, er kann aus ihr nicht abgeleitet werden und bleibt ihr ein Aeusserliches und Zufälliges, selbst wenn er sittlicher Natur ist.

52. In die einzelne menschliche Seele kann die Wissenschaft nicht ohne ein Thun eintreten; dieses kann aber nur durch einen Beweggrund der Lust oder der Sittlichkeit erregt werden. Insoweit hat jeder Mensch bei Erlernung und Fortbildung einer Wissenschaft einen Beweggrund und damit auch einen Zweck. Wenn dieser Beweggrund nur die reine Lust aus dem Wissen des Allgemeinen ist, so ist das

vorhanden, was in der Forderung liegt, dass die Wissenschaft nur um ihrer selbst willen erlernt werden solle.

53. Indem in dem wahren Wissen der Inhalt mit dem Inhalte seines Gegenstandes derselbe ist, und indem die einzelne Wissenschaft den Kern aller Dinge ihres Gebietes umfasst, wird der einzelne Mensch, welcher die Wissenschaft sich zu eigen macht, zugleich Inhaber alles Inhaltes ihres Gebietes; der Inhalt seines Wissens und der Inhalt der Welt sind dann einer. Die wissende Seele und die Welt werden durch die Erkenntniss dem Inhalte nach Eines; das Universum ist dann in der Seele des Menschen aufgegangen, und umgekehrt hat seine Seele sich zu dem Universum erweitert.

54. Wenn Plato das Wahre, was die sinnlichen Dinge enthalten, nur aus einem Theilhaben (μετεχειν) an den Ideen ableitet, so ist in diesem Theilhaben, wenn auch unklar, das Eins-sein des Inhaltes im Sein und Wissen anerkannt. Auch bei Plato nehmen die Ideen nicht ab, obgleich unzählige Dinge daran Theil haben; auch Plato kann das Nähere dieses Theilhabens nicht angeben, obgleich er sich viel darum müht. Wenn Plotin und später die christlichen Kirchenväter die Seligkeit jener Welt in das Schauen (θεα) Gottes setzen; wenn Plotin sagt: »durch das Schauen geht das Geschaute und Schauende »in einander über,« so ist auch hier die vorstehend entwickelte Einheit anerkannt.

55. In dieser, durch das Wunder des Wahrnehmens vermittelten Einheit der Welt und der Seele liegt der unvergängliche Reiz aller Erkenntniss und die Quelle für die reine Lust aus dem Wissen. Der Makrokosmos und der Mikrokosmos sind Begriffe ohne Werth, wenn beide als ein Seiendes gefasst werden; sie sind dann dasselbe, nur in der Grösse verschieden oder ihr Unterschied verläuft sich in den Widerspruch. Beide erhalten erst dann ihre tiefe Bedeutung, wenn der Makrokosmos und der Mikrokosmos zwar denselben Inhalt haben, aber jener in der Form des Seins, dieser in der Form des Wissens. Dann ist die menschliche Seele der Mikrokosmos und das Weltall der Makrokosmos. Die erkennende Seele und die seiende Welt sind dann in Wahrheit Eins. Insofern der Inhalt durch das Erkennen aus der starren und verworrenen Form des Seins gelöset und in die feine, fliessende und durchsichtige Form des Wissens übergeführt wird, erhält das Weltall (Makrokosmos) erst in der erkennenden Seele oder im Geiste (Mikrokosmos) seine Verklärung.

B. Die übrigen Systeme.

1. Wenn das im vorstehenden Abschnitt entwickelte System als Realismus bezeichnet worden ist, so hat es seine Gegensätze an dem Idealismus, an dem Materialismus und an der Identitätsphilosophie. Der Materialismus hebt den Unterschied von Sein und Wissen auf, indem er das Wissen nur als eine besondere Art des Seins anerkennt. Nach seiner neuesten Darstellung besteht nur Stoff und Kraft und zwar der Stoff in einzelnen Atomen, davon jedes untrennbar und auf ewig mit Kraft verbunden ist. Die wissende Seele ist danach nur eine besonders verwickelte Verbindung solcher Atome, deren Anziehungen und Abstossungen das sind, was mit Vorstellen und Denken bezeichnet wird.

2. Der Materialismus ist bis jetzt, in Bezug auf das Wissen über diesen allgemeinen Satz nicht hinausgekommen. Die weitere Ausbildung desselben und die bestimmtere Ableitung der mannigfachen Unterschiede und Vorgänge innerhalb der wissenden Seele aus diesen Anziehungen und Abstossungen der Seelenatome ist bis jetzt noch nicht geliefert. Erst dann wird aber diejenige Entwicklung vorhanden sein, welche jede Wissenschaft bieten muss; bis dahin kann die weitere Kritik ausgesetzt bleiben. Im Allgemeinen verstösst das Prinzip des Materialismus gegen den ersten Fundamentalsatz, und bei dem unendlichen Gegensatz von Sein und Wissen, der Form nach, erscheint die Ableitung des letzteren aus dem ersteren für immer unmöglich.

3. Der Idealismus hebt ebenfalls den Unterschied von Sein und Wissen auf, allein umgekehrt wie der Materialismus, dadurch dass das Sein zu einer besondern Art des Wissens herabgesetzt wird. Keines seiner besondern Systeme hat das Prinzip in voller Konsequenz festgehalten. Collier und Berkeley leugnen nur das Sein der körperlichen Dinge; Kant dehnt das Prinzip zwar auch auf die Bestimmungen der Seele aus, behält aber in dem unerkennbaren Ding an sich noch ein Seiendes; Fichte hob zwar auch dieses auf, allein hielt das Ich als Agilität fest, also neben dem Wissen auch ein seiendes Element und Schopenhauer hat in dem Willen ein sehr umfassendes und erkennbares Sein wieder anerkannt.

4. Der Idealismus verstösst gegen den ersten Fundamentalsatz der Wahrheit; er kann deshalb nicht über den Schreibtisch und das Katheder hinaus in das Leben und die besondern Wissenschaften eindringen; ja der Idealismus kann im Gebiete des Sittlichen und Schö-

nen selbst sein Prinzip nicht aufrecht halten. Wenn auch das Sein der sinnlich wahrgenommenen Dinge unter Berufung auf die Sinnestäuschungen leichter angegriffen werden kann, so ist doch das Sein der inneren durch Selbstwahrnehmung gegebenen Zustände der Seele, d. h. ihrer Gefühle und Begehren um so schwerer anzugreifen. So ist die Selbstwahrnehmung eines Zahnschmerzes allerdings als Wahrnehmung der Sinneswahrnehmung gleich; allein der Schmerz selbst ist von ihr noch unterschieden, ähnlich wie der Baum von der Gesichtswahrnehmung desselben verschieden ist. Wenn nun auch das Sein des Baumes geleugnet werden kann, so kann doch das Sein des eignen Zahnschmerzes neben seiner Wahrnehmung von Niemand geleugnet werden, und ist jedem in der Empfindung des Schmerzes neben seiner Wahrnehmung sehr eindringlich gegeben.

5. Diese Eigenthümlichkeit der Selbstwahrnehmung veranlasste Schopenhauer dazu, die aus ihr hervorgehende Erkenntniss als eine intuitive, unmittelbare Erkenntniss zu behaupten und deshalb ihren Inhalt als das Ding an sich, als das wahrhaft Seiende anzuerkennen. Deshalb ist für Schopenhauer der Wille, zu dem er auch das Gefühl rechnet, das allein Seiende. Schopenhauer meint, dass bei dieser inneren Wahrnehmung der eigenen Seelenzustände keine Scheidung zwischen Subjekt und Objekt statt finde und stützte darauf ihre Wahrheit. Allein es liegt in der Natur jedes Wissens, dass es sich selbst (Subjekt) von seinem Inhalt (Objekt) unterscheiden muss, ohnedem ist es kein Wissen. Das was Schopenhauer intuitiv, unmittelbar nennt, ist nicht eine Eigenschaft des Erkennens, sondern das Erkannte, der Gegenstand, der nur deshalb, weil er hier mit dem Erkennenden ein Wesen bildet, sich nicht so wegleugnen lässt, wie der Gegenstand bei der Sinneswahrnehmung.

6. Die Schwierigkeiten, in welche die Ausführung seines Prinzips den Idealismus verwickelt, trieben Schelling und Hegel zu dem sonderbaren Ausweg, Sein und Wissen in Einem für identisch und auch zugleich für unterschieden zu erklären. Der Widerspruch wurde damit in der Identitätsphilosophie das Kennzeichen der Wahrheit. Damit verkehrte sie den zweiten Fundamentalsatz der Wahrheit in sein Gegentheil und stellte an das Denken eine Forderung, die nicht zu erfüllen ist. In Folge dessen gerieth ihre Darstellung in eine Dunkelheit, Unfassbarkeit und Zweideutigkeit, welche alles bestimmte und klare Denken aufhebt. Die wichtigsten Ausdrücke, wie: Form, Inhalt, subjektiv, objektiv, Einheit, Identität, Substanz u. s. w., erhalten mehrfache Bedeutungen, welche bunt durch einander angewendet werden, wie es nöthig ist, um den Widerstand

des Begriffes gegen seine dialektische Behandlung zu brechen. Trotz dem benutzt das System den Widerspruch als ein Mittel, die Gegner zu widerlegen; so z. B. Hegel in seinen Werken, Band VIII. 49. 50. und X. A. 169.

6. Das Denken gilt diesem Systeme als die ausschliessliche Quelle für den Inhalt des Wissens. Die Wahrnehmung wird von Hegel in seiner Phänomenologie mittelst einer offenbaren Sophistik als die Quelle der Unwahrheit hingestellt. Ferner sollen in dem Einfachen alle Unterschiede eingehüllt sein; sie sollen sich durch einen dialektischen Prozess daraus entwickeln, indem das Einfache von selbst in sein Gegentheil umschlägt und aus der Verbindung beider der höhere spekulative Begriff hervorgeht, an dem dann diese Dialektik von neuem beginnt.

7. Nachdem durch solches Spiel die Stammbegriffe des Seins und Denkens herbeigeschafft und geordnet sind, wird dieses Schema auf die Gebiete der Natur, der Seele und des Handelns übertragen. Den einzelnen Gattungen und Arten des Körperlichen und Unkörperlichen in diesen Gebieten wird ein, ihnen ohngefähr entsprechender Stammbegriff aus der Logik untergeschoben und als das Substantielle derselben behauptet; der Rest wird als das angeblich Werthlose bei Seite geschoben. Auf diese Weise wird in allen Gebieten nicht allein der Inhalt aus sich selbst entwickelt, sondern zugleich seine Nothwendigkeit dargelegt. Die Idee ist dieser ganze Inhalt, das An-sich und zugleich das An- und Für-sich, welches, wenn es sich als Logisches vollendet hat, in das Andere seiner selbst, die Natur, umschlägt und von da zum subjektiven, objektiven und zuletzt zum absoluten Geist sich fortentwickelt.

8. Da dem unbefangenen Denken ganz unmöglich ist, aus einem bestimmten Gedankeninhalt einen andern, davon unterschiedenen Inhalt herauszuziehen, so ist der Begriff der Entwickelung, auf welche dieses System gebaut ist, eine Unmöglichkeit und das ganze System ist nichts als ein einziges fortlaufendes Taschenspieler-Kunststück, bei dem der Meister bereits aus dem Vorrath der Erfahrung die einzelnen Kategorien aufgelesen hat und unter dem Tisch verborgen hält, um sie bei dem Kunststück der Entwicklung von dort heimlich zu entnehmen und den Offen-Gehaltenen als ihr Erzeugniss unterzuschieben.

9. Man könnte dies als ein unschädliches Spiel gestatten, wenn nicht bei diesen dialektischen Kunststücken den einzelnen Kategorien, um das Schema durchzuführen, oft eine solche Gewalt angethan würde, dass sie bei dem Hervorgehen aus dem Kunststück kaum noch wieder

zu erkennen sind. Aber noch schlimmer ist, dass über diesem Spiele die Erforschung des Inhaltes der Dinge ganz zurückgestellt wird. Anstatt sich in den Gegenstand zu vertiefen, seinen Inhalt zu erschöpfen, ist das System zufrieden, wenn es an demselben irgend eine halbwegs entsprechende Kategorie auffindet, welche als dessen Substanz ausgerufen werden kann und welche sich in das Schema der dreitheiligen Entwickelung einfügt.

10. Während die Anordnung und das System für den Gegenstand gleichgültig sind, wird hier die Ordnung, das System zur Hauptsache erhoben und die Erkenntniss des Inhaltes zur Nebensache gemacht. Ganze Gebiete der Natur, ganze Völker in der Geschichte werden übergangen oder einseitig aufgefasst, nur um das dreigliedrige Schema der Entwickelung zu retten. Indem die Wahrnehmung vornehm bei Seite geworfen ist, aller Inhalt des Seienden aber nur durch sie erreicht werden kann, ist das System genöthigt, seinen Inhalt so roh aufzunehmen, wie er in dem gewöhnlichen Vorstellen enthalten ist; die eigene Prüfung, Beobachtung, Reinigung des Inhaltes an der Hand der Fundamentalsätze ist ihm unmöglich.

11. Deshalb ist in diesem Systeme das, was verständlich ist, längst bekannt und das, was neu ist, unverständlich. Der Endzweck aller Wissenschaft, die Auffindung der Gesetze, ist in diesem Systeme völlig bei Seite gesetzt; es begnügt sich mit der dialektischen Entwickelung der Begriffe. Allein die Begriffe haben in allen Wissenschaften nur Werth, insofern sie zu Gliedern von Gesetzen dienen können; ohne dem sind sie ein nutzloses Spiel des Denkens. Statt als Ziel die Auffindung der Gesetze zu erstreben, bleibt dies System bei der Vorarbeit, bei den Begriffen stehen und wähnt, damit schon das Höchste erreicht zu haben.

12. In der Idee glaubt dies System die Gegensätze von Sein und Wissen, von Körper und Seele, von Endlichkeit und Unendlichkeit überwunden zu haben. Allein sie sind darin nach wie vor enthalten und nur gewaltsam in eine Einheit gepresst, welche wegen ihrer Widersprüche von keinem gesunden Denken gefasst werden kann. Während der Dualismus damit nur scheinbar beseitigt ist, ist dies System genöthigt, ihn durch die Unterscheidung des Vernünftigen von dem Zufälligen in viel bedenklicherer Weise wieder einzuführen. Die Idee reicht nach Hegel nur bis zu dem Vernünftigen; das Zufällige fällt ausserhalb ihrer. Man wird zwar getröstet, dass dies das Schlechte und Unwahre sei, allein da die Idee es nicht erreichen kann, so ist dies eine Versicherung, die keinen Glauben verdient.

13. Viele dieser Mängel sind bei der Fortbildung des Systemes

durch die Schüler bemerkt worden und man hat mancherlei Versuche zu ihrer Beseitigung gemacht; allein da man an dem Grundprinzip und an der Verleugnung der Fundamentalsätze der Wahrheit festhielt, so sind es ohnmächtige Versuche geblieben, welche nur der Grossartigkeit und Folgerichtigkeit des gigantischen Baues, wie Hegel ihn errichtet hat, Eintrag thun, ohne seine Fehler zu beseitigen.

14. Indess drängt sich von allen Seiten die Ueberzeugung immer stärker hervor, dass mit diesem System und seiner Methode nicht weiter zu kommen ist; dass der Inhalt immer dürftiger ausfällt und von den Fesseln der dialektischen Entwicklung erdrückt wird. Feuerbach, der geistvolle Schüler Hegels, hat in seiner Philosophie der Zukunft offen auf die Erfahrung gewiesen, zu welcher zurückgekehrt werden müsse. Vischer überragt Ruge und Weisse in der Aesthetik nur deshalb, weil er das philosophische Skelett mit einem reichen, aus der Erfahrung entnommenen Inhalt erfüllt.

15. Schopenhauer hat die Geltung des ersten Fundamentalsatzes wenigstens für die Selbstwahrnehmung wieder hergestellt, indem er ihren Inhalt, den Willen und die Gefühle als das Seiende anerkennt. Carriere hält nur äusserlich an den Kategorien Hegel's fest, aber trägt kein Bedenken, nebenbei die Beobachtung des Seienden in ausgedehntem Maasse zu benutzen. Köstlin hat als Gehülfe Vischer's sich in das System Hegel's zu fügen versucht; aber es ist ihm zu eng geworden und er ist offen zu dem Prinzip der Erfahrung übergegangen.

16. Bei solcher Lage der Wissenschaften ist es kein Sprung, sondern nur eine Fortbildung des treibenden Gedankens, wenn in diesem Werke die Prinzipien des Idealismus und der Identitätsphilosophie offen und vollständig verlassen werden und zu einem geläuterten Realismus zurückgekehrt wird. Die wissende Seele ist in solchem keine Tabula rasa, vielmehr hat sie an ihrem Trennen, Vereinen und Wiederholen, an ihren Beziehungsformen und Wissensarten mannigfache, ihr allein angehörende Bestimmungen. Nur den Inhalt des Seienden besitzt das Wissen nicht a priori; um diesen zu gewinnen ist der Seele die Wahrnehmung gegeben; nur dadurch ist es möglich, dass ihr Wissen mit dem Sein übereinstimmen kann. Jedes Verwerfen der Wahrnehmung, als Brücke zwischen Sein und Wissen führt entweder zur prästabilirten Harmonie von Leibnitz oder zum Idealismus von Kant und Fichte.

17. Das System Herbart's nennt sich zwar Realismus, auch ist die wahre Natur des Seins in ihm, gegenüber dem Idealismus festgehalten; allein Herbart glaubt irrthümlich den Widerspruch in

jedem Wahrgenommenen zu finden und wird dadurch verleitet, den ersten Fundamentalsatz völlig aufzugeben und das Wahrgenommene ohne Ausnahme als Schein zu behandeln. Er ist damit genöthigt, das Seiende hinter diesem Schein, als dessen Ursache, zu suchen und ein künstliches System von einfachen, raum- und zeitlosen Wesen zu erfinden, welche durch ihre Störungen und Selbsterhaltungen den Schein der Erfahrung hervorbringen.

18. Herbart steht deshalb in Bezug auf die Bedeutung des Wahrgenommenen Kant ganz gleich. Das Wahrgenommene ist beiden nur ein Schein und ob das Ding dahinter ganz unbestimmt gelassen wird, wie Kant thut, oder ob dasselbe dichterisch durch Hypothesen gestaltet wird, die für die volle Ableitung des Scheines doch nicht zureichen, wie bei Herbart geschieht, macht keinen wesentlichen Unterschied und reicht nicht zu, um das System Herbart's als Realismus dem Idealismus Kant's entgegenzustellen.

19. Unter allen Wissenschaften ist es nur die moderne Naturwissenschaft, welche seit Baco offen die Prinzipien des Realismus, wie sie hier in dem ersten Abschnitt dargelegt worden sind, befolgt. Gerade deshalb ist sie die einzige, welche ihre Schwestern in glänzender Weise überholt hat und zu einem reichen Inhalt gelangt ist, der allgemein gilt und einen festen Kern bildet, an welchem sich jede neue Entdeckung und Auffassung bereichernd anschliessen kann; statt dass früher ein System und eine Hypothese die andere ablöste, ohne doch der Wahrheit näher zu kommen.

20. Allein trotzdem besteht auch in diesen exakten Naturwissenschaften noch ein Stück Idealismus, zu dem die Fundamentalsätze kein Recht geben. Diese Wissenschaften erkennen nemlich nicht jedes widerspruchsfreie Wahrgenommene als seiend an, sondern beschränken nach Locke's Vorgang das Sein auf den Stoff (Atom), auf die Kräfte, auf Raum, Zeit, Gestalt und Bewegung; aller übrige Inhalt des Wahrgenommenen, wie Licht, Farbe, Ton, Wärme, Saures, Riechendes u. s. w. gilt der modernen Naturwissenschaft nicht als ein Seiendes, sondern nur als ein Vorstellen, veranlasst durch gewisse Schwingungen oder Stösse der körperlichen Atome.

21. Diese Hypothese der Schwingungen wird allerdings in ihren weitern Folgen bei dem Schall und bei dem Licht durch die Beobachtung und die damit übereinstimmenden Rechnungen bestätigt. Sie mag deshalb, trotz anderweiter Bedenken, zu deren Entwicklung hier kein Raum ist, von der Wissenschaft festgehalten werden; aber sie giebt noch kein Recht, das Sein der Farben, Töne, Temperaturen u. s. w. zu leugnen und diese Bestimmungen nur in das Vorstellen

oder Wissen zu verlegen, in welchem sie durch die Bewegungen der seienden Atome erweckt werden sollen. Da diese stofflichen Bestimmungen wahrgenommen werden und keinen Widerspruch mit sich führen, so müssen sie vielmehr nicht blos als ein Gewusstes, sondern auch als ein Seiendes gelten.

22. Das Dasein jener Schwingungen der Atome des Licht-Aethers, der Luft u. s. w. schliesst das gleichzeitige Dasein jener Bestimmungen nicht aus; vielmehr folgt nur, dass beide mit einander verbunden sind und beide gleichzeitig im Wahrnehmen aus dem Sein in das Wissen eintreten. Wenn man einwendet, dass man von dem Sein solcher Farben, Töne u. s. w. sich keine Vorstellungen machen könne, so ist dies nur die Folge der falschen Voraussetzungen, wonach man im Seienden nur Atome und Bewegungen zulässt; dieser Einwand dreht sich also in einem Cirkel. Wenn man einwendet, dass man von dem Uebergehen der seienden Farben, Töne u. s. w. in die Seele sich keine Vorstellung machen könne, so gilt dieser Einwand auch für die Schwingungen der Atome.

23. Ist die Seele ein Geistiges, im Gegensatz zu dem Körperlichen, so ist der Uebergang der Stösse der Atome in die Seele ebenso unbegreiflich, wie der Uebergang der seienden Farben, Töne u. s. w. Nimmt aber die Naturwissenschaft die Seele für ein Körperliches, den Atomen Gleiches, so wird damit allerdings eine Bewegung der Seelenatome durch die des Aethers u. s. w. begreiflich, allein es treten dann alle Schwierigkeiten des Materialismus hervor und es bleibt unbegreiflich, wie ein solcher Druck oder Schwingung der Seelenatome zu einem Vorstellen und Denken werden kann.

24. Alle diese Schwierigkeiten verschwinden, wenn man in Festhaltung der Prinzipien des Realismus den Inhalt des Seins und Wissens von den Formen derselben getrennt hält. Nur der Inhalt des Seienden fliesst bei dem Wahrnehmen in das Wissen über, nicht auch die Form des Seins. Alle jene Schwierigkeiten des Ueberganges entstehen erst dadurch, dass man die Seinsform von dem Inhalte nicht trennt und meint, beides müsse bei dem Wahrnehmen in das Wissen eingehen, was freilich unmöglich ist und der Wahrnehmung widerspricht. Vielmehr ist die Natur dieses Inhaltes für sich allein dem Menschen völlig unerreichbar; als gewusster Inhalt ist er bereits mit der Wissens-Form geeint.

25. Damit fallen alle jene Bedenken über die Möglichkeit und die Art dieses Ueberganges. Der reine Inhalt, frei von den Formen des Seins und Wissens, kann so feiner, eigenthümlicher Art sein, dass sein Uebergang aus dem Sein in das Wissen durch keine Entfernung

gehindert, durch keine Durchkreuzung gestört wird, und dass er in das Wissen eingehen kann, ohne in dem Sein zu verschwinden. Im Sinne der Religionen würde dieser Inhalt für sich, die Gottheit darstellen, er ist der Kern alles Seins und Wissens und doch nicht dieses selbst. Allerdings sind dies nur Möglichkeiten; allein sie zeigen, dass ein Widerspruch in diesem Uebergange des Inhaltes nicht enthalten ist und dass deshalb der erste Fundamentalsatz durch den zweiten nicht in der ausgedehnten Weise beschränkt werden darf, wie es in den Naturwissenschaften geschieht.

26. Alle jene Bestimmungen der Farben, der Töne, der Wärme u. s. w. sind deshalb von der Naturwissenschaft mit Unrecht in das blosse Wissen verwiesen; sie haben die gleiche Realität, wie der Stoff und die Bewegung. Das Schöne, welches in Farben, Tönen oder Worten sich darstellt, ist deshalb kein blosses Vorstellen, sondern auch ein Gegenständliches und Seiendes.

C. Die Wissenschaft des Schönen.

1. Trotz der glänzenden Erfolge, welche die Naturwissenschaften mit der Befolgung der Fundamentalsätze und der Prinzipien des Realismus gewannen, haben die übrigen Wissenschaften bis jetzt gezögert, diesem Beispiele offen zu folgen. Sowohl in dem Gebiete des Sittlichen, wie in dem des Schönen meint man noch immer mit einem einfachen obersten Prinzip a priori beginnen zu müssen, aus welchem der reiche Inhalt dieser Gebiete sich dann von selbst entfalten solle. Indem die Erfahrung hier Gutes und Schlechtes, Schönes und Hässliches neben einander aufzeigt, hält man die Beobachtung des Seienden nicht für geeignet, um damit die Gesetze des Sittlichen und Schönen zu gewinnen.

2. Dennoch müssen jene beiden Fundamentalsätze auch in diesen Gebieten die gleiche Geltung haben, wie in der Natur; denn ihre Nothwendigkeit ist unbeschränkt, und sie sind aus der Natur des menschlichen Wissens abgeleitet. Für das Reich des Sittlichen hofft der Verfasser später durch die That zu zeigen, dass diese Grundsätze hier ebenso zur Wahrheit führen, wie in der Natur und dass ihre Ergebnisse an Sicherheit und Bestimmtheit denen der Naturwissenschaften nicht nachstehen.

3. Für das Gebiet des Schönen soll der gleiche Versuch in diesem Werke gemacht werden. Das Schöne kann allerdings auf den ersten Blick Bedenken erregen, und zweifeln lassen, ob das Prinzip

erklärte es für die sinnliche Erscheinung der Idee. Beide gelten ihm neben ihrem Unterschiede zugleich als identisch; was im Aeusseren erscheint, ist nur die Idee und nur so weit die Idee im Aeussern erscheint, ist es schön. Diese Auffassung ist gegenwärtig die herrschende, welche nicht blos von Hegel's Schülern, von Ruge, Weisse, Vischer festgehalten wird, sondern auch von Carriere und Andern, die mehr oder weniger als seine Gegner auftreten.

13. Nicht geringere Schwankungen zeigen die Systeme in der Auffassung der Gefühle, von denen die Wahrnehmung des Schönen begleitet ist. Plato hält sie für eine gemischte Lust und verwirft deshalb das Schöne als nachtheilig für die Sittlichkeit. Aristoteles verlangt von der Tragödie eine Reinigung (*καθαρσις*) der Gefühle; Plotin erkannte in dem Genuss des Schönen nur eine Art der Liebe zu Gott.

14. Die englischen Sensualisten, wie Home und Burke, setzten in die von dem Schönen bewirkten Gefühle sein Wesen und begründeten darauf dessen Definition. Die Gegenständlichkeit des Schönen ging ihnen damit verloren und Burke ging so weit, die Wirkungen des Schönen aus Veränderungen in den Mischungen der Säfte des Körpers abzuleiten, welche das Schöne zunächst veranlasst.

15. Kant leitet den Genuss des Schönen aus der unmittelbaren, nicht durch Denken vermittelten Erkenntniss seiner Zweckmässigkeit ab; er macht damit den Genuss des Schönen zu einer Lust aus dem Wissen. Auch Herbart gehört hierher, indem er annimmt, dass ein Gefallen unmittelbar mit der Erkenntniss der in dem Schönen dargestellten Verhältnisse verbunden sei. Indem man erkannte, dass der Genuss des Schönen sich wesentlich von allen andern Arten des Genusses und der Lust unterscheidet, glaubte man seine feinere Natur nur durch Zurückführung auf die Lust aus einem Wissen erfassen zu können. Schiller setzte das Wesen des Schönen in die Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit und setzte als die Wirkung desselben die Uebereinstimmung der Triebe mit den sittlichen Gefühlen oder ein sittliches Handeln, bei dem die Gegensätze von Gebot und Trieb aufgehoben sind.

16. Hegel liess die durch das Schöne erweckten Gefühle ganz unbeachtet. Indem ihm nur das Allgemeine als das Wirkliche und Substantielle gilt, war in seinem Systeme für das Gefühl keine Stelle. Vischer und Andere haben diese Consequenz nicht festgehalten, sondern den Gefühlen wieder einen Platz in dem Systeme eingeräumt, aber nur in der Form eines Anhanges. Vischer erklärt das Gefühl des Schönen in mystischer Weise aus einem Begegnen der Idee in dem Beschauer mit der ihm entgegentretenden gleichen Idee in dem schönen Gegenstande.

17. Einzelne Systeme haben in Folge der Eigenthümlichkeit der durch das Schöne erweckten Gefühle einen eignen Schönheitssinn angenommen, durch welchen allein das Schöne erkannt werde, so dass keine Regel, sondern nur dieser Sinn über die Schönheit entscheidet. Selbst Kant neigt hierzu. Auch Carriere sagt: (II. Vorrede) »Phan»tasie, Gemüth und reiner Wille müssen im Philosophiren walten, »wenn es die Wahrheit voll und lebendig fassen soll.« Während das Wesen aller Wissenschaft ist, sich rein im Wissen und frei von jedem Einfluss der Gefühle zu halten, wird hier für die Erkenntniss des Schönen das Umgekehrte verlangt. Andere, wie Eckhardt in seiner Vorschule zur Aesthetik, fordern, dass die Wissenschaft des Schönen selbst ästhetisch oder schön sein solle und Bayer verwandelt die Aesthetik sogar »in die philosophische Gesammtkunst, in welcher »die sinnlichen Wirkungen der besondern Künste und einzelnen Kunst»werke zu einer universellen Gedankenwirkung sich vereinigen.« (Aesthetik in Umrissen. I. 5.) »Die Aesthetik soll das neue Haus sein, »in das die Kunst als ihr eigenes einziehen solle, an Stelle des bisher »ihr von der Architektur erbauten.« (Daselbst. 12.)

18. Gegenüber diesen Ueberschwenglichkeiten und Gegensätzen erscheint es daher jedenfalls des Versuches werth, die bisherige Methode der wissenschaftlichen Erforschung des Schönen zu verlassen und offen mit den Prinzipien des Realismus, wie sie oben entwickelt worden, an das Schöne heranzutreten. Indem dabei das vorhandene Schöne als die Grundlage gilt, und alles Haschen nach geistreichen Gegensätzen fern bleibt, wird es möglich werden, in die Begriffe und Gesetze des Schönen dieselbe Einfachheit und Bestimmtheit einzuführen, wie sie in dem Gebiete der Natur erreicht ist, und jenen Nebel zu zerstreuen, in welchem die Wissenschaft und die Kritik des Schönen bisher so vielfach sich verloren haben.

19. Die Wissenschaft des Schönen erhält dann dieselbe feste Grundlage, wie die Wissenschaft der Natur. Es ist dann möglich, die Wahrheit der gebotenen Begriffe und Gesetze an dem vorhandnen seienden Schönen ebenso zu prüfen, zu bestätigen, oder zu widerlegen, wie dort und so allmählig einen Schatz fester allgemein anerkannter Wahrheiten zu sammeln, welchem jedes folgende Geschlecht seine Entdeckungen anfügen kann, ohne den alten Bau erst von Grund aus umstürzen zu müssen.

20. Auch in dem Gebiete des Schönen sondert sich die Wissenschaft in ihrem Fortgange zu mannigfachen, besondern Einzel-Wissenschaften. Ihnen gegenüber steht die Philosophie des Schönen, welche das Allgemeine dieser besonderen Wissenschaften enthält

und damit ihre Einheit bildet. Jene beginnen mit der Sammlung und Beschreibung des einzelnen Schönen; sie ordnen dasselbe in Arten und Gattungen; behandeln das künstlerische Schaffen nach seinen geistigen und mechanischen Theilen und suchen nach den einzelnen Regeln des Schönen in den besondern Künsten.

21. Während diese Wissenschaften alljährlich an Umfang zunehmen, bildet die Philosophie des Schönen ihr gemeinsames Band. Sie hat die Auffindung der höchsten Begriffe und Gesetze des Schönen zur Aufgabe; sie vergleicht diese Gesetze mit denen in andern Wissenschaften und erhält so den Zusammenhang des Schönen mit den andern Gebieten des Seienden. Zwischen den besondern Wissenschaften und der Philosophie besteht auch in dem Gebiete des Schönen keine Kluft; sie gehen in einander über und ihre Abgränzung hängt von dem Ermessen des Darstellenden ab. Soll die Philosophie das einende Band der besondern Wissenschaften bleiben, so erscheint es rathsam, ihren Umfang nicht zu weit auszudehnen; und es ist deshalb hier, im Gegensatz zu den neusten Bearbeitungen, ihre Fortführung in das Besondere der einzelnen Künste und in das Geschichtliche beschränkt worden.

22. Die Wissenschaft des Schönen, als reines Wissen, hat so wenig einen Zweck, wie jedes andere reine Wissen; sie ist nur der Spiegel, welcher den allgemeinen Inhalt des seienden und einzelnen Schönen in der Wissensform wiederspiegelt. Erst innerhalb der menschlichen Seele kann diese Wissenschaft von ihrem Inhaber zu Zwecken innerhalb des Seienden benutzt werden. Diese Zwecke hängen von dem Belieben des Einzelnen ab; sie bleiben der Wissenschaft stets ein Aeusserliches. Der Werth der Wissenschaft des Schönen wird davon nicht berührt, ob dieselbe zu einem guten oder schlechten Zwecke verwendet wird. Die Stellung des Schönen zu dem Sittlichen wird später untersucht werden; ebenso der Einfluss der Wissenschaft des Schönen auf den Genuss und die Erzeugung des Schönen.

23. Indem das vorliegende Werk sich auf die Philosophie des Schönen beschränkt, muss, nach dem Grundsatze des Realismus, die Kenntniss des einzelnen, vorhandenen Schönen und der besondern Wissenschaften des Schönen bei dem Leser vorausgesetzt werden. Je vollständiger diese Kenntniss ist, desto sicherer und leichter wird das Verständniss des Folgenden werden; doch genügt für den Beginn die Bekanntschaft mit dem Schönen, wie sie jeder Gebildete durch die Erziehung und das Leben besitzt.

24. Um die möglichst allgemeine Auffassung der später auftretenden Begriffe und Gesetze zu sichern, soll zunächst mit einer kurzen

Darlegung des Gebietes des Schönen nach seiner Grösse und seinem Reichthum begonnem werden. Die Untersuchung wird dann zur Aufsuchung des höchsten Begriffes des Schönen sich wenden. Von da wird zur Besonderung dieses Begriffes fortgegangen und mit der Vollendung des Schönen im Kunstwerk die Untersuchung des gegenständlichen Schönen geschlossen werden. Die Untersuchung wird dann den Genuss und die Erzeugung des Schönen zum Gegenstand nehmen; sodann dem geschichtlichen Fortschritt des Schönen sich zuwenden und mit der Betrachtung des verzierenden Schönen abschliessen.

25. So wie das System der Wissenschaften überhaupt mit ihrem Gegenstande keinen Zusammenhang hat, so kann auch diese hier gewählte Eintheilung und Ordnung aus dem Schönen selbst nicht abgeleitet und gerechtfertigt werden; sie ist nur eine von den mancherlei Arten, den Inhalt des Gebietes zu ordnen, um damit die beschränkte Fassungskraft der Seele und die Hemmnisse der Sprache für das volle gegenwärtige Wissen des ganzen Inhalts so weit zu überwinden, als die vorhandenen Mittel es dem Menschen gestatten.

II. Die Welt des Schönen.

A. Das Naturschöne.

1. Das Gebiet des Schönen ist so gross, sein Inhalt so mannichfaltig, dass die vollständige Kenntniss desselben nach Innen und nach Aussen von keinem Menschen erreicht werden kann. Dies würde eine Wissenschaft desselben, die auf die Erkenntniss des Einzelnen sich stützt, und dieses zur Grundlage ihrer Forschung nimmt, unmöglich machen, wenn nicht durch zahlreiche und mühsame Arbeiten der Vorgänger das Gebiet bereits nach allen Richtungen durchforscht und das Einzelne nach Gattungen und Arten geordnet worden wäre. Dadurch ist die Kenntniss des Ganzen erleichtert und die Untersuchung hat die gnügende Unterlage, wenn die Vorkenntnisse auch nur Einzelnes in allen Gattungen und Arten umfassen.

2. In dieser Art kann auch hier nur der Reichthum des Gebietes dargelegt werden. Es müssen dabei vorläufig die Begriffe über das Schöne in dem Sinne benutzt werden, wie sie in dem gewöhn-

lichen Leben bestehen und im Umgange gebraucht werden. Das ganze Gebiet des Schönen lässt sich danach in drei Abtheilungen sondern; die erste enthält das Naturschöne, die zweite das Kunstschöne, die dritte das verzierende Schöne. Das Schöne selbst ist in diesen Abtheilungen entweder ein Erhabenes oder ein Einfach-Schönes, von welchem das Komische eine Unterart bildet.

3. Das Naturschöne sondert sich in zwei Gebiete; das eine umfasst die Natur im eigentlichen Sinne; das andere die Thaten und Werke des Menschen; hiernach zerfällt das Naturschöne in das Naturschöne im engern Sinne und in das Geschichtlich-Schöne. Jenes findet sich in allen Gebieten der Natur, im Unorganischen wie im Organischen. Schon die Elemente haben ihre Schönheit. Die Klarheit der Luft, das Blau des Himmels, der Farbenglanz der untergehenden Sonne, die Linien der Wogen und Wellen gelten als schön. Die dunkle Nacht, das endlose Meer, der brausende Sturm gelten als erhaben.

4. Mit der fortschreitenden Gestaltung des Elementaren mehren sich die Schönheiten. Die sanften Thäler und Höhen, der schlängelnde Lauf der Flüsse, der glatte Spiegel der Seen, die leichten Wolken am Himmel erfreuen durch ihre Schönheit. Die hohen Gebirge, die wilden Felsengründe, der Sturz der Lawinen und Ströme, der Ausbruch der Vulkane, das Blitzen und Donnern des Gewitters gelten als erhaben. In dem Reiche der Pflanzen erfreut durch Schönheit das Grün der Blätter, das Farbenspiel der Blumen, die Gestaltung der Stengel und Kelche, während der mächtige Eichbaum, die hohe Ceder durch ihre Erhabenheit wirken. Im Thierreiche ergötzen die bunten Farben der Schmetterlinge, der leichte Flug der Vögel, der Gesang der Nachtigall, die schlanke Gestalt des Pferdes; als erhaben gelten der Löwe, die Riesenschlange, ihre Kämpfe mit den Elephanten und Tigern. Vor Allen gilt der Mensch selbst als schön durch seine feine Gestalt, durch das Ebenmaass seiner Glieder, durch das Runde seiner Bewegungen und durch das Seelenvolle seines Antlitzes.

5. In dem Geschichtlich-Schönen tritt das Erhabene in den Wanderungen und Kämpfen ganzer Völker hervor, sowie in dem Unternehmen und Siegen mächtiger Fürsten; in der Majestät und Heiligkeit der Gottheiten; in den feierlichen Gebräuchen zu ihrer Verehrung; in den kühnen Thaten einzelner Heroen; in den grossen Bauten zur Bewältigung des Meeres und der Flüsse; in den Durchbohrungen der Gebirge für Strassen und Auffindung der Erze.

6. Das Einfach-Schöne zeigt sich in dem Spiel der Kinder,

in den leichten und erfreuenden Thätigkeiten des Jägers, des Fischers, des Hirten, des Landmanns; in den Spielen und Wettkämpfen der Jugend; in den heitern Ereignissen des Familienlebens; in Hochzeiten, Taufen; in der Liebe der Geschlechter und der Verwandten. Auch das Geräthe und Werkzeug, was diesen Verhältnissen und Thätigkeiten dient, nimmt an ihrer Schönheit Theil.

B. Das Kunstschöne.

1. Das Kunstschöne ist absichtlich von dem Menschen gebildet, um ein Schönes und nichts weiter, darzustellen. Es ist entweder nur elementar oder ein Kunstwerk; letzteres verbindet eine Mannichfaltigkeit von Elementen zu einem Ganzen. Zur Darstellung des Kunstschönen gehört ein Material und nach dessen Unterschied bildet sich der Unterschied der einzelnen Künste. Als solche können sechs aufgestellt werden: die landschaftliche Kunst (Gartenkunst); die Baukunst; die Plastik einschliesslich der Pantomime und schönen Tanzkunst; die Tonkunst und die Dichtkunst. Die landschaftliche Kunst vermittelt den Uebergang von dem Naturschönen zu dem Kunstschönen.

2. Alle Völker und alle Zeiten haben Kunstschönes geschaffen; wenn Alles davon noch vorhanden wäre, würde das Gebiet desselben unermesslich sein. Allein das Meiste aus früherer Zeit ist untergegangen und das Gebliebene ist oft nur in Bruchstücken oder nur in Abbildungen und Beschreibungen erhalten. Trotzdem ist der Reichthum im Gebiete des Kunstschönen noch gross; um ihn sich zu vergegenwärtigen, soll Einzelnes nach Ordnung der Künste hier aufgeführt werden.

3. Schon die Perser hatten landschaftliche Kunstwerke in ihren Paradiesen. In den Villen des Hadrian und anderer römischer Kaiser scheint diese Kunst geübt worden zu sein. Am Ende des Mittelalters erhob sich diese Kunst zuerst wieder in Frankreich. Den altfranzösischen Gärten traten später die mehr der Natur sich anschmiegenden Parks der Engländer gegenüber; von da ist die landschaftliche Kunst zu allen Kulturvölkern übergegangen und ihre Leistungen erfüllen jetzt immer vollständiger die Bedingungen des Kunstwerkes.

4. Das Bauen diente im Beginn nur dem realen Leben; man baute Häuser für die Familie, für die Versammlungen des Volkes, für die Fürsten, für die Gottheiten und deren Kultus. Die Baukunst schuf daraus später durch Zurückdrängung der nur dem Realen

dienenden Bestandtheile die schönen und erhabenen Tempel, Moscheen und Kirchen; die Palläste der Fürsten; die Gymnasien und Basiliken, die Rathhäuser und Börsen, die Parlamentshäuser und die Gebäude für internationale Ausstellungen; die schönen Wohnhäuser und Villen einzelner Bürger.

5. Das meiste davon aus alter Zeit ist untergegangen; erhalten sind noch einzelne Grotten- und oberirdische Tempel in Hindostan; die Pyramiden und Grabstätten in Aegypten; Ruinen von den Palästen der Assyrer; einzelne Tempel und Bauwerke der Griechen, Etrusker und Römer, insbesondere Amphitheater, Triumphbögen und Mausoleen. Mit dem Christenthum verwandelten sich die Tempel in christliche Basiliken, welche später zu Kirchen im byzantinischen, romanischen gothischen Styl umgestaltet wurden; dann begann in der Renaissance eine Rückkehr zum Antiken. Von diesen kirchlichen Bauwerken ist noch Vieles erhalten; ebenso von den weltlichen Kunstbauwerken des Mittelalters.

6. Die Plastik wurde bereits von den Orientalen und Aegyptern viel geübt; sie erreichte ihren Glanzpunkt bei den Griechen und erhielt sich bis Hadrian auf einer hohen Stufe. Zahllose Kunstwerke in Relief und freie Statüen sind in diesen Zeiten geschaffen worden; Vieles ist davon auf unsere Zeit gekommen, aber nur Weniges hat sich unverletzt erhalten. In den Museen von Rom, Neapel, Florenz, Paris, London, Berlin, München u. s. w. ist das Werthvollste gesammelt. Im Mittelalter begann die Kunst von neuem mit dem Relief in Holz und Stein; Michel Angelo und Peter Vischer mit seinen Söhnen schufen vortreffliche Statüen und Gruppen in Marmor und Erz und in neuerer Zeit haben Thorwaldsen, Canova, Rauch, Kiss und Andere plastische Werke geliefert, welche die Zierden der Museen und öffentlichen Plätze bilden.

7. Die Malerei ist schon in Aegypten gepflegt worden; Vieles davon ist noch gut erhalten in den Pyramiden und neuerlich entdeckten Felsengräbern. Bei den Griechen erreichte die Malerei in ihrem plastischen Theile eine hohe Stufe; die Perspektive und die Oelmalerei wurde aber erst in dem Mittelalter entdeckt und von da ab beginnt eine Reihe glänzender Meister. Giotto, Fiesole, Pietro Perugino, Raphael, Michel Angelo, Leonardo da Vinci, Correggio, Tizian und Andere in Italien; Velasquez, Murillo in Spanien; van Eyck, Dürer, Holbein, Cranach, Rubens, van Dyck, Rembrand in den Niederlanden und Deutschland schufen zahlreiche Meisterwerke.

8. Von den Gemälden der Alten ist nur Weniges in Mosaik erhalten; dagegen sind die Werke der spätern Zeit noch zum grössten

Theil vorhanden. Von dem religiösen Stoff wandte sich die Kunst im 16. und 17. Jahrhundert zur Geschichte, zu dem Sittenbild und der Landschaft. Auch die neueste Zeit hat grosse Meister aufzuweisen; David, Delacroix, Horace Vernet bei den Franzosen; Cornelius, Kaulbach, Lessing und viele Andere in Deutschland.

9. Von den musikalischen Werken der Alten ist nichts übrig geblieben; selbst ihre Tonarten und musikalischen Instrumente sind nur unvollkommen gekannt. Bei den Griechen war die Musik eng mit der Tanzkunst und dem Drama verbunden; die alte Tragödie glich in dieser Mischung weit mehr der modernen Oper als dem modernen Trauerspiel. Erst im Mittelalter wurden die wichtigsten Instrumente, die Orgel und die Geigen erfunden und die Harmonie entdeckt. Erst damit war die Kunst zu grössern und vollkommnern Werken befähigt; Italien ging voran, Frankreich und insbesondere Deutschland übernahmen die Fortbildung.

10. Die Werke der Musik sind so mannichfach und zahlreich geworden, dass sie in die Kirchen- und weltliche Musik eingetheilt werden. Zu jenen gehören die Cantaten, Motetten, Choräle, Oratorien; zu diesen gehören die Opern, die Symphonien, Quartette und Solostücke für einzelne Instrumente, namentlich für das Piano. Als berühmte Meister gelten in Italien Palästrina, Cimarosa, Rossini, Bellini, Donizetti; in Frankreich Cherubini, Mehul, Auber, Boieldieu, Gounod, Berlioz; in Deutschland Sebastian und Emanuel Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, v. Weber, Mendelsohn, Meyerbeer, Wagner, Liszt und Andere. Die Instrumente sind in der Neuzeit verbessert, vermehrt und die Virtuosität in ihrer Behandlung so wie im Gesang hat eine Höhe erreicht, wie nie zuvor.

11. Am zahlreichsten und am meisten erhalten sind von allen Künsten die Werke der Dichtkunst. Ihr Material, die Sprache, war am leichtesten zu handhaben und mittelst der Rhapsoden oder der Schrift konnten ihre Werke sich bequemer erhalten. Die Dichtkunst ist früher in die epische, lyrische, dramatische und didaktische eingetheilt worden; doch gehören die Werke der letztern wie der Beredsamkeit nur zu dem verzierenden Schönen.

12. Die Dichtungen der Chinesen, Inder, Perser, Juden, Araber, sind neuerlich mit Sorgfalt aufgesucht und zugänglich geworden. Die Dichtungen der Griechen gelten heute noch als klassisch; von denselben sind als die wichtigsten noch vorhanden: die beiden Epos von Homer und von Hesiod; die lyrischen des Pindar, Anacreon, Theocrit; die dramatischen des Aeschylos, Sophocles, Euripides und Aristophanes nebst Bruchstücken Anderer. Von den bedeutendern Dichtungen der

Römer sind noch vorhanden: die epischen des Virgil und Lucan; die lyrischen des Ovid, Horaz Catull, Persius, Juvenal; die dramatischen des Plautus, Terenz und Seneca.

13. Im Mittelalter erhoben sich die provenzalischen Dichter bei den romanischen und die nordischen Dichter bei den germanischen Völkern. Die Edda und die Niebelungen gehören zu ihren bedeutendsten Werken. Später glänzte bei den Italienern Dante, Petrarca, Ariost, Tasso; bei den Spaniern die Dichter des Cid, Lopez de Voga, Calderon, Cervantes; bei den Portugiesen Camoens, der Dichter der Lusiaden; bei den Franzosen Racine, Corneille, Molière, Voltaire; bei den Engländern Shakespeare, Milton; bei den Deutschen Hans Sachs, Gellert, Lessing, Wieland, Göthe, Schiller und Andere, für deren Namen es hier an Raum gebricht.

14. Von diesen Dichtern sind klassische Kunstwerke in allen Zweigen der Kunst geschaffen worden. Neben dem alten Epos erhob sich seit dem Mittelalter der Roman, als das moderne Epos. Neben der alten Tragödie und Comödie bildete sich das moderne Schauspiel und feinere Lustspiel aus. Die lyrische Dichtung erhielt in den Liedern der modernen Dichter eine glänzende Entwicklung und eine mannichfachere Gestaltung, von der das Alterthum keine Ahnung hatte. In diesen modernen Gattungen ist die Poesie der Gegenwart vorzugsweise thätig und neben einer Unzahl mittelmässiger und geringerer Leistungen bringt jedes Jahr auch Werke von hohem künstlerischen Werthe, welche indess bei dem Uebermaasse der Produktion nicht mehr die tiefe und dauernde Einwirkung auf die Nation erreichen, wie zu den Zeiten Göthe's und Schiller's.

C. Das verzierende Schöne.

1. Das verzierende Schöne ist, wie das Kunstschöne von dem Menschen geschaffen, um als Schönes zu erfreuen; aber es fehlt ihm die Selbstständigkeit und freie Entfaltung von jenem; es dient nur zur Verzierung eines realen Gegenstandes oder einer realen Thätigkeit und kann sich deshalb nur so weit geltend machen, als es der reale Zweck gestattet. Die Aesthetik hat es deshalb nur geringschätzend behandelt; allein mit Unrecht, da es immer ein Schönes ist, sein Umfang und seine Bedeutung mit der Kultur und dem Reichthum der Nationen steigt und seine Rückwirkung auf das Kunstschöne von grosser Erheblichkeit ist.

2. Mit dem verzierenden Schönen hat bei allen Völkern die

künstlerische Thätigkeit begonnen; die Kleidung, die Waffen, das Geräth, die Wohnung sind das Erste, an denen der Sinn für Schönheit sich entwickelt hat und auf die er bei den rohen Völkern sich noch heute beschränkt. Mit der Kultur wächst das verzierende Schöne in steigendem Verhältniss und die Künstler treten mit dem Handwerk in Verbindung.

3. Die Baukunst hilft dann auch die einfachen Häuser des Bauern und Städter verschönern. Leichte Gesimse und Friese machen den Anfang und bei den Reichern treten Säulen, Portale, Nischen, Bögen und Gallerien hinzu. Alle realen Bauwerke wie Brücken, Thore, Wasserleitungen, Thürme, Mauern, Wälle werden architektonisch verziert. Von der Plastik empfangen die Münzen, das Geräthe, die Meublen, das Geschirr seine Verzieruug. Jeder Löffel und jeder Teller zeigt die Spuren davon. Die Malerei hilft bei Verzierung der Häuser, der Wände, der Zimmer, der Säle, des Geräthes, der Wagen und Schiffe. Beide bildende Künste helfen bei der Verzierung der Kleidung. So weit die Mode über das Nothwendige und Nützliche hinausgeht, ist sie ein verzierendes, wenn auch oft ausgeartetes, Schöne. Auch die Werke der Portraitmalerei gehören zum verzierenden Schönen.

4. Die Musik dient zur Erhöhung der Lust bei Festen, zur Verstärkung der Andacht bei dem Gottesdienst, zur Steigerung des Muthes in der Schlacht, zur Belebung und Innehaltung des Rhythmus bei dem Tanze. Ueberall tritt hier die Musik nur zur Verzierung realer Lust und Ziele auf. Die Dichtkunst wirkt verschönernd auf den realen Gebrauch der Sprache. Die gesellige Unterhaltung, der schriftliche Verkehr in Briefen schmückt sich mit dichterischen Wendungen und Bildern; selbst die Darstellung ernster Gegenstände und der Wissenschaften nimmt schöne Formen von der Dichtkunst an.

5. Die Beredsamkeit, welche die Alten bei ihrem überwiegenden Sinn für das Formschöne zu einer freien Kunst erhoben und der Dichtkunst ebenbürtig zur Seite stellten, giebt in ihren Reden nur ein verzierendes Schöne, da es sich den realen Interessen der Politik, der Religion, des Rechts, welche der Redner verfolgt, unterordnen muss und nur unterstützend dafür eintritt. Die didaktische Dichtkunst wurde nur von den Alten gepflegt; sie gehört ebenfalls zu dem verzierenden Schönen; diese Mischung von Wissenschaft und Kunst ist mit Recht in der modernen Zeit verlassen worden.

6. Dieser kurze Ueberblick wird genügen, um zu erkennen, welchen grossen Umfang das Gebiet des Naturschönen, des Kunstschönen und des verzierenden Schönen einnimmt. Gegenüber der

realen Welt, welche als das Werk des allmächtigen Gottes gilt, erhebt sich diese Welt des Schönen als das Werk des Menschen. Die reale Welt reicht nicht zu, das Sehnen des menschlichen Herzens zu stillen; oft glaubt der Mensch in ihrem Dunst zu ersticken, und so flüchtet er, so oft er kann, in das von ihm geschaffene Reich des Schönen.

7. In dieses hat der Mensch alles Grosse, Seelenvolle, Freudige, was die reale Welt nur stückweise, zerstreut und getrübt bietet, in gereinigter Art aufgenommen und zu freien, vollen, einheitlichen Gestaltungen verbunden. In diesem Reiche des Schönen fühlt sich der Mensch seinem Gotte gleich; frei, gleich diesem, erschafft er das Schöne aus sich und, gleich diesem, bleibt er frei in dessen Genuss.

8. In dieses Reich des Schönen wird alles Grosse und Seelenvolle, was in der realen Welt mühsam im Laufe von Jahrhunderten zu Stande gebracht und wieder zerstört worden ist, in reinen und doch sinnlichen Formen für die Ewigkeit aufbewahrt. Das Schöne macht es durch seine Sinnlichkeit möglich, dass der Mensch von dem Grossen und Freudigen nicht bloss eine Kenntniss erhält, sondern dass er es in seinen Gefühlen und Empfindungen noch einmal als ein Gegenwärtiges durchlebt. Alles Grosse und Freudige der Natur und der Geschichte wird in diesem Reiche des Schönen zu einem ewig Gegenwärtigen und Unvergänglichen umgewandelt; jedes neue Geschlecht durchlebt in ihm noch einmal die Vergangenheit. Was die Natur in grossen Ereignissen geboten, was die Völker in Jahrtausenden Erhabenes und Werthvolles geleistet, das erhält die Kunst, drängt es zusammen und bietet es jedem neuen Geschlecht zu neuem Genuss.

9. Die Welt des Schönen ist deshalb ebenso, wie die Welt des Realen, es werth, den Gegenstand der Wissenschaft zu bilden. Indem diese Wissenschaft des Schönen dabei nach denselben Grundsätzen sich aufbaut, wie die Wissenschaft der realen Natur, wird sie selbst zur Wissenschaft einer zweiten Natur, des idealen Seins, und ist im Stande, die gleiche Bestimmtheit der Begriffe und die gleiche Festigkeit ihrer Gesetze wie jene zu erreichen. Es wird nun die Aufgabe dieses Werkes sein, diesen hier voraus eilenden Andeutungen die wissenschaftliche Entwicklung und Begründung zu geben.

III. Der Begriff des Schönen.

A. Die Auffindung des Begriffes.

1. Wenn nach dem Prinzip dieses Werkes der Begriff des Schönen und die in ihm geltenden Gesetze vermittelst der Beobachtung und Betrachtung des einzelnen, vorhandenen Schönen gewonnen werden sollen, so stösst das Unternehmen gleich im Beginn auf eine Schwierigkeit eigenthümlicher Art. Das Schöne ist nur ein Theil des Seienden; um es von dem Nichtschönen neben ihm zu unterscheiden, bedarf man schon des Begriffes des Schönen und doch soll dieser erst durch die Betrachtung des einzelnen Schönen gefunden werden; ein Unternehmen, was sich im Kreise dreht.

2. Diese Schwierigkeit ist indess nur scheinbar. Allerdings muss im Beginn der Untersuchung bei der Trennung des Schönen von dem Nichtschönen die gewöhnliche Meinung zu Grunde gelegt werden und die Betrachtung muss sich zunächst auf das richten, was die allgemeine Stimme für schön erklärt. Allein dies ist nur eine vorläufige Annahme. Bei der Untersuchung dieses Schönen treten bald Bestimmungen hervor, welche selbstständiger und allgemeiner Natur sind, und welche sich als solche ergeben, worauf die gewöhnliche Meinung die Schönheit des Gegenstandes stützt, wenn sie auch diese Bestimmungen für sich und in ihrer Absonderung nicht kennt.

3. An diesen selbstständigen Elementen gewinnt die Untersuchung bald einen festen Halt; sie zeigen sich als ein von der Sinnes- und Selbst-Wahrnehmung Erfassbares und durch die seiende und der Beobachtung zugängliche Natur dieser Elemente erhält die Untersuchung eine gegenständliche, von der blossen Meinung unabhängige Unterlage. Es wird dadurch möglich, den Begriff des Schönen aus den seienden Elementen desselben zu bestimmen und selbst die gewöhnliche Meinung zu berichtigen. Die Meinung über das Schöne ist somit nur der Wegweiser zur Auffindung der Elemente des Schönen; aber nicht die Grundlage des entwickelten Begriffes. Aehnlich wird in der Botanik mit dem begonnen, was die gewöhnliche Meinung für Pflanze nimmt; im Fortgange kommt dennoch die Wissenschaft in den Stand, den Begriff der Pflanze und ihrer Arten, unabhängig von dieser Meinung, aus der Natur ihres Gegenstandes zu bestimmen.

4. Die Auffindung der Elemente des Schönen würde die Kräfte eines Einzelnen weit übersteigen, wenn nicht bereits vor ihm viele ausgezeichnete Männer die gleiche Aufgabe verfolgt und die Wege gebahnt hätten. Dadurch ist bereits ein Vorrath wichtiger Bestimmungen gewonnen, an welche angeknüpft werden kann, und es sind die Abwege erkennbar geworden, welche die Untersuchung zu vermeiden hat. Nur dadurch wird es den Spätern möglich, der Wahrheit näher zu kommen, als es den Vorgängern gelungen ist.

5. Das Prinzip der Beobachtung führt nur nach langen Betrachtungen und Untersuchungen des einzelnen Schönen, nach einer abwechselnden Benutzung des Wahrnehmens und Denkens, des Trennens, Vereinens und Beziehens des gegebenen Stoffes und nach Vergleichen des Gefundenen mit den Auffassungen Früherer allmählig zu festen Ergebnissen, welche die Probe bestehen und als die Wahrheit sich herausstellen. Diese jahrelangen Arbeiten können hier nicht vorgeführt werden; die realistische Wissenschaft kann nur die gewonnenen Ergebnisse bieten, welche damit allerdings ihren Zusammenhang mit den Wegen ihrer Auffindung verloren haben und damit den Schein willkürlicher Voraussetzungen annehmen.

6. Allein die aus der Beobachtung des Seienden sich aufbauende Wissenschaft hat an dem einzelnen Schönen und dessen Heranziehung zur Verdeutlichung und Bestätigung der aufgestellten Begriffe und Gesetze ein Mittel, ihre Sätze zu beweisen, was den auf andern Prinzipien errichteten Systemen abgeht; wozu diese wenigstens nicht berechtigt sind, wenngleich sie davon den ausgedehntesten Gebrauch machen. Nur das beobachtende Verfahren ist hier folgerecht.

7. Indem es das einzelne Schöne als die Quelle seiner Begriffe und Gesetze offen anerkennt, giebt es dem Gegner zugleich die Mittel, diese Begriffe an dieser Grundlage zu prüfen und wo sie das Falsche enthalten, zu widerlegen. Kein anderes System bietet einen solchen gemeinsamen Ausgangspunkt der Verhandlungen und eine solche Möglichkeit Streitpunkte zu erledigen und eine Uebereinstimmung herbeizuführen. Alle Systeme, welche mit dem reinen Denken beginnen, entbehren der Bestimmtheit ihrer Begriffe und des gemeinsamen Bodens für den Streit; jeder ficht nur gegen einen Nebel, hinter den sich der Gegner verbirgt; eine Vereinigung ist unmöglich.

8. Wenn in der oben bezeichneten Weise eine ausdauernde Betrachtung des einzelnen Schönen sowohl in der Kunst wie in der Natur erfolgt, so tritt zunächst jene allgemeine Bestimmung hervor, welche die Bildlichkeit des Schönen genannt werden kann. Schon Aristoteles hat die »μιμησις« in seiner Definition des Schönen voran-

gestellt. Alles Schöne giebt sich nun als das Bild eines andern; es ist nicht die Sache selbst, sondern nur ihr Bild. Sache und Bild sind aber beide ein Seiendes; durch den Eintritt des Schönen zerfällt somit das Seiende überhaupt in zwei Arten, welche hier mit realem und idealem Sein bezeichnet werden sollen.

9. Das Ideale ist das Bild des Realen. Im Schönen spiegelt sich die reale Welt in ihrer reichen Mannichfaltigkeit wieder. Die Meere und die Länder, die Berge und die Thäler, die Thiere und die Menschen, die Gefühle und das Wollen, das Handeln im Grossen und im Kleinen, das Leben in der Familie und im Staate, die Thaten der Einzelnen und der Völker, alles, was in der realen Welt besteht und vorgeht, kehrt als Bild im Schönen wieder.

10. Das Schöne ist somit zunächst eine bildliche Wiederholung des Realen. Als solches Bild ist es aber nicht blos ein Gedankending, oder ein blosses Wissen; sondern es hat Sein und Wahrnehmbarkeit wie das Reale. Als Bild hat es aber immer nur einzelne Bestimmungen mit seinem Realen gemein. So hat die Marmorstatüe nur die Gestalt und die Grösse von dem realen Menschen, nicht auch seine Farbe, seine Bewegung, sein Inneres. So hat das Oelgemälde nur die Umrisse, die Farben und die Schattirung seines Originals; so hat das Musikstück nur das Tönende, die Bewegung und den Rhythmus des realen von der gleichen Stimmung erfüllten singenden, sprechenden oder sich bewegenden Menschen. So hat das dichterische Bild zwar eine grössere Zahl von Bestimmungen mit seinem Originale gemein, allein es bietet sie nur als Vorstellungen, nur in der Form des Wissens, während das Original sie in der Form des Seins besitzt.

11. So folgt je nach dem Material und den einzelnen Künsten das Schöne in verschiedener Weise der realen Welt und bietet ein verschiedenes Abbild derselben. Es giebt Nichts in dem Realen, was das Schöne nicht in irgend einem Materiale wiederholen könnte; Grosses und Kleines, die Bewegung und die Ruhe, Körperliches und Geistiges kann das Schöne in seinem Bilde wiedergeben.

12. Indem das Schöne sich so zunächst als eine zweite ideale Welt neben die reale stellt und dabei ihren Stoff nur aus dieser entnimmt, tritt die Frage hervor, welches Interesse der Mensch an einer solchen Verdoppelung der Welt nehmen könne; wie es sich erkläre, dass er Arbeit und Zeit an ihre Herstellung wenden und Genuss an ihr finden könne, während sie doch, als Abbild des Realen, nur eine mangelhafte Copie jener darstelle?

13. Hier bietet sich als nächste Antwort, dass der Mensch der eigene Schöpfer dieser idealen Welt ist. So sagt Schiller (Briefe

über ästhetische Erziehung): »Die Realität der Dinge ist der Dinge »Werk; der Schein der Dinge ist des Menschen Werk und ein Ge»müth, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr »an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es thut.« In der realen Welt vermag der Mensch nur mühsam und langsam auf sie einzuwirken; die Bewegung, die Veränderungen, die Gestaltung der realen Gegenstände verlangt Arbeit und Ausdauer und das Meiste geschieht ohne und gegen seinen Willen. Aber die ideale Welt ist nur sein Werk; nichts geschieht hier ohne seinen Willen und wenn auch ein reales Material darin mit aufgenommen werden muss, so ist es doch biegsamer und bildsamer als der reale Gegenstand, den es abbilden soll. Der Meissel, der Pinsel, die Hand des Virtuosen stellt in dem Stein, in den Farben, in den musikalischen Tönen das Bild des Realen in einer Weise dar, gegen welche die Macht des Menschen über das Reale schwerfällig, langsam, ja oft unmöglich erscheint.

14. So ist es die Lust des Schaffens, oder wie Aristoteles sagt, des Nachahmens, welche sich zunächst mit der Darstellung des Schönen verbindet. In der idealen Welt tritt der Künstler seinem Gott zur Seite; so wie dieser die reale Welt schafft, erhält und leitet, so weiss sich der Künstler in seiner idealen Welt als der Schöpfer, der das Einzelne nach seinem Ermessen gestaltet, ordnet und bestimmt. Auch der Beschauer nimmt Theil an dieser Lust. Indem er dieses Schaffen des Künstlers in dessen Werken erkennt und ihm theilnehmend folgt, fühlt er mit ihm diese Macht und fühlt sich mit ihm zur Freiheit erhoben.

15. Ein zweiter Reiz der idealen Welt liegt darin, dass sie der Noth und den Bedürfnissen des Realen überhoben ist, deren Bilder sie bietet. Diese Bilder erreichen zwar das Ideale in vielen Bestimmungen nicht, selbst in denen nicht vollständig, welche sie nachahmen wollen; allein dafür sind sie auch frei von dem Zwange und den Kämpfen der wirklichen Welt. Die Statüe kann nicht gehen und nicht sprechen, aber dafür altert sie nicht und stirbt nicht. Der gemalte Baum trägt keine Früchte aber er verwelkt auch nicht und wird vom Sturm auch nicht gebrochen. Die Töne des Musikstückes verschwinden wohl wie die realen, allein die Instrumente und die Noten bleiben und der Mensch hat in ihnen die Mittel, das musikalische Bild jederzeit wieder hervorzurufen, während in der realen Welt die Nachtigall erst wieder singt, wenn der Frühling wiederkehrt, und der Mensch erst wieder tanzt und jubelt, wenn die reale Welt ihn aus der schweren Arbeit auf Stunden entlässt.

16. Das Schöne ist somit den Gesetzen des realen Gegenstandes,

dessen Abbild es ist, enthoben. Wenn auch das Material, das es zu seinem Bilde benutzt, nicht ewig und unzerstörbar ist, so steht es doch diesen Bestimmungen ungleich näher als sein realer Gegenstand. Das Schöne ist bedürfnisslos, dauernd, während die Dinge in der realen Welt im steten Flusse, im feindseligen Streite begriffen, nur mühsam eine mässige Dauer sich erkämpfen können.

17. Allein die Bildlichkeit des Schönen mit ihren Reizen erschöpft den Begriff desselben nicht. Die Betrachtung zeigt, dass nicht jedes Reale zureicht, um durch seine Abbildung ein Schönes darzustellen. Schon die gewöhnliche Meinung unterscheidet das Bedeutungslose, das Prosaische im Realen und lässt die beste Copie eines solchen als kein Schönes gelten, sondern höchstens als ein Kunststück. Damit die Bildlichkeit zu dem Schönen führe, muss das abzubildende Reale noch eine besondere Bestimmung in sich enthalten, welche hier allgemein mit seelenvoll bezeichnet werden soll.

18. Schon Göthe hat in das Bedeutende das Wesen des Schönen gesetzt. Aber das Bedeutende ist selbst noch ein Unbestimmtes. Bedeutung ist ein Beziehungsbegriff, ähnlich dem Werthe. Ein Gegenstand ist nur bedeutend, werthvoll durch seine Beziehung auf ein Anderes, Höheres als er selbst ist. Bedeutend im unbedingten Sinne kann deshalb für den Menschen nur das sein, was mit den höchsten Zielen seines Daseins und Handelns in unmittelbarer Verbindung steht.

19. Als solche höchste Ziele bestehen für den Menschen nur zwei: 1) die Lust in ihm und 2) die erhabenen Mächte ausser ihm; insbesondere die Autoritäten, deren Gebote für ihn zur Quelle des Sittlichen werden. Unter Lust ist nicht blos die sinnliche Lust zu verstehen, sondern jede Art derselben; jedes Vergnügen, jede Freude; auch die aus dem Wissen, aus der Macht, Ehre, Hoffnung, Liebe u. s. w. Für die einzelnen Gebiete des Lebens, für die einzelnen Zweige der Thätigkeit bestehen allerdings besondere Ziele. Der Landmann strebt nach reichen Erndten, der Fabrikant nach gutem Absatz, der Schiffer nach einer glücklichen Fahrt, der Soldat nach Schlachten und Siegen, der Gelehrte nach Wissen, der König nach Macht und nach dem Wohle seines Volkes, der Vater nach dem Glück seiner Kinder, der Arzt nach Heilung des Kranken, der Duellant nach Tödtung seines Gegners, der Dieb nach dem Gelde seines Nachbars, der Eifersüchtige nach Verdrängung seines Nebenbuhlers.

20. Aber alle diese Ziele sind nur Besonderungen jener zwei. Die meisten treffen schon zusammen in Erwerb von Geld und Gut, in Erhaltung der Gesundheit, in Erlangung von Ehre oder Macht

oder Wissen. Aber auch diese Güter haben nur Werth, insoweit sie zuletzt zu einer Lust führen oder die Erfüllung einer sittlichen Pflicht in sich enthalten oder ermöglichen. So ist es im letzten Grunde nur die Lust und das Sittliche, wohin das Streben aller Menschen geht, was ihre Handlungen leitet und damit den Maassstab für den Werth aller Dinge abgiebt. Das Bedeutende ruht deshalb im letzten Grunde nur in der Beziehung der Dinge und der Handlungen auf die seelischen Zustände der Lust und der Achtung oder des sittlichen Gefühls. Diese bilden somit den Kern in allem Realen, vermöge dessen es zum Stoff für ein Schönes werden kann. Das Reale, was das Schöne abbildet, muss deshalb ein seelenvolles sein.

21. Im Schönen zeigt sich indess noch eine dritte Bestimmung eigenthümlicher und dabei allgemeiner Art. Trotz seiner Bildlichkeit ist es keine genaue und ängstliche Nachahmung seines Realen; vielmehr hat dies im Schönen eine Art von Reinigung und Steigerung erfahren, welche mit Idealisirung bezeichnet werden kann. Innerhalb der wirklichen Welt ist selbst das Seelenvollste vielfach mit Störendem und Bedeutungslosem vermischt; das Bedeutende liegt zerstreut, verhüllt und entbehrt der Abschliessung zu einem Ganzen, wie es das Schöne zeigt. Indem diese Mängel beseitigt werden, erhält das Schöne eine Idealisirung, wie sie dem Realen fehlt.

22. Die Beobachtung hat sonach zu drei Bestimmungen geführt, welche in allem Schönen und in den Werken aller Künste wiederkehren und sich als diejenigen darstellen, aus denen die Schönheit hervorgeht. Das Schöne kann deshalb definirt werden als: Das idealisirte Bild eines seelenvollen Realen. Es wird sich später zeigen, dass dieser Definition noch eine vierte, aber mehr äusserliche Bestimmung hinzugefügt werden muss, von welcher indess vorläufig noch abgesehen werden kann. Alle sonstigen Bestimmungen, welche sich an dem einzelnen Schönen zeigen, haben nicht die Allgemeingültigkeit jener; insbesondere können, da es sich hier um den Begriff des Schönen, einschliesslich des elementaren und des Naturschönen, handelt, diejenigen Bestimmungen in den Begriff nicht aufgenommen werden, welche nur dem Kunstwerk angehören.

23. Aus dem Vorstehenden erhellt, dass die Idealisirung des Schönen nicht mit dem Idealen desselben verwechselt werden darf. Die Idealisirung in dem oben angedeuteten Sinne ist nur eine Bestimmung des Schönen; das Ideale umfasst aber sein ganzes Wesen und setzt sich aus allen drei Bestimmungen, aus der Bildlichkeit, dem Seelenvollen und der Idealisirung zusammen. Erst aus der Verbindung dieser drei Elemente erbaut sich die ideale Welt des Schönen.

B. Die Begründung des Begriffes.

1. Wenn auch die Beobachtung es vollständig bestätigt, dass jene drei Bestimmungen in jedem Schönen angetroffen werden, so ist doch das Wissen mit ihrer Aufzählung und Nebeneinanderstellung nicht befriedigt; es sucht vielmehr nach einer Bestimmung oder nach einem Gesetze, aus welchem, als ihrem Grunde, jene drei Eigenschaften des Schönen hervorgehen. In dem gegenständlichen Schönen selbst zeigt sich eine solche Bestimmung nicht; wohl aber in der menschlichen Seele, insofern die Gefühle betrachtet werden, welche das Schöne in ihr erweckt. Indem das Schöne kein Natürliches, sondern nur das Werk des Menschen ist, und alles Handeln und Schaffen des Menschen nur durch seine Lust- oder sittlichen Gefühle bestimmt wird, erhellt, dass auch das Schöne als ein von dem Menschen Geschaffenes seine Grundlage in diesen Gefühlen des Menschen haben muss, und dass die nähern Bestimmungen des Schönen nur aus diesen Gefühlen abgeleitet werden können. Es wird also das Gesetz zu suchen sein, nach dem diese Gefühle mit dem gegenständlichen Schönen verknüpft sind und es bestimmen.

2. Die Betrachtung lehrt hier, dass das in dem Beschauer des Schönen erweckte Gefühl eine untrennbare Wirkung des Schönen ist; dass der Beschauer des Schönen sich nicht mit dem blossen Erkennen desselben begnügt, es nicht auf eine blosse Vermehrung seines Wissens dabei abgesehen hat, sondern dass er von dem Schönen eine Wirkung auf sein Gefühl verlangt und dass, wo diese Wirkung bei einem mit guten Sinnen und der nöthigen Bildung ausgestatteten Beschauer ausbleibt, an der Schönheit des Gegenstandes selbst gezweifelt wird. Zugleich zeigen diese vom Schönen erweckten Gefühle eine besondere Natur, welche sie von den durch die reale Welt erweckten Gefühlen sehr bestimmt abscheidet.

3. Die Wichtigkeit und Bedeutung dieser durch das Schöne erweckten Gefühle und ihre nahe Beziehung zur gegenständlichen Natur des Schönen ist von den meisten Systemen wohl bemerkt worden; allein die Untersuchung ist in ihnen nicht mit der Sorgfalt geschehen, welche deren Wichtigkeit erfordert. Hegel lässt diese Gefühle bei der Definition des Schönen ganz bei Seite, obgleich er in dem Fortgange seiner Darstellung genöthigt ist, auf diese Gefühle zurückzukommen. So bestimmt Hegel die Musik und die lyrische Dichtung wesentlich nach dieser Gefühlsseite. Kant hielt zwar die Gefühle der

Seele überhaupt für ein Zufälliges, was keinen Gegenstand der Wissenschaft abgeben könne; dennoch erkannte er an, dass mit der Wahrnehmung des Schönen sich eine Lust verbindet, deren Allgemeingültigkeit er nur durch die sonderbare Aufstellung eines Erkennens der Zweckmässigkeit des Schönen ohne Hülfe von Begriffen zu begründen suchte. Die englischen Sensualisten leiteten diese Gefühle aus körperlichen Zuständen ab, welche das Schöne in dem Beschauer erwecken sollte. Im gewöhnlichen Leben erkennt man wohl die Bedeutung dieser Gefühle an, und stützt darauf die Entscheidung über das Schöne selbst; aber man behauptet auch in Einem wieder, dass über den Geschmack nicht gestritten werden könne.

4. Eine sorgfältige Betrachtung lässt bald die, von allen andern Gefühlen abweichende Natur der durch das Schöne erweckten Gefühle erkennen. So wie das gegenständliche Schöne, als das Ideale, der wirklichen Welt, oder dem Realen, gegenüber gestellt worden ist, so können die von dem Schönen erweckten Gefühle als ideale bezeichnet und den, durch die realen Gegenstände erweckten realen Gefühlen entgegengestellt werden. Diese Idealität der Gefühle aus dem Schönen ist für die Erkenntniss desselben von der höchsten Bedeutung.

5. Das Ideale dieser Gefühle ist ein Einfaches und kann nicht definirt werden; die Kenntniss davon kann nur durch Selbstwahrnehmung gewonnen werden; man muss sich beobachten, während man in dem Genuss des Schönen befangen ist. Man wird dann finden, dass die Gefühle in dem Beschauer eines Schönen mit den in diesem Schönen bildlich dargestellten realen Gefühlen gleich laufen; dass man von den Bildern des Schmerzes schmerzlich, von den Bildern der Lust freudig bewegt wird; aber man wird auch bemerken, dass diese Gefühle viel leichterer, feinerer Natur sind; dass sie weniger dauerhaft und wirksam sind, als die realen Gefühle gleicher Art.

6. Es sind dann insbesondere drei Umstände, welche diese idealen Gefühlen von den realen unterscheiden. Jene erregen 1) den Willen nicht, während die realen Gefühle sofort diese Wirkung nach sich ziehen; 2) können die idealen Gefühle weit leichter und schneller beseitigt werden, als die realen; 3) endlich können die idealen Gefühle in grösserer Mannichfaltigkeit und Anzahl als die realen, zugleich in der Seele bestehen und ihre Gegensätze können einander schneller folgen.

7. Das Beispiel eines Zuschauers im Theater wird diese Sätze erläutern. Der Zuschauer folgt theilnehmend den Freuden und Leiden der Personen, welche das Stück vorführt; er leidet mit dem Helden; dessen Durst nach Rache erweckt ein gleiches Verlangen in ihm; er freut sich mit ihm seines Sieges; er schaudert mit dem Gefangenen

vor dem herannahenden Mörder und kämpft innerlich alle Kämpfe mit, in die sein Held verwickelt wird. Dies ist das Gleichlaufen der idealen Gefühle mit den realen, welche das Bild darstellt. Die idealen Gefühle spalten sich, wie die realen in Freude und Schmerz, in Hoffnung, Liebe, Ehrsucht; in Angst, Hass und Schmach. Sie steigen und fallen im Grade wie jene steigen und fallen. Es ist keine Lust, kein Schmerz, keine sittliche Erhebung oder Beugung der auftretenden Personen, welche nicht in dem Herzen des Zuschauers wiederklingt.

8. Aber trotz dieser Theilnahme, dieser gleichen Gefühle springt der Zuschauer nicht auf die Bühne, um den drohenden Mord zu hindern, um seinem Helden im Kampfe beizustehen, um ihn vor dem Giftbecher zu warnen, oder um mit ihm die Freude seines Sieges zu theilen. Geschähe ein Aehnliches in der wirklichen Welt, so würde der Zuschauer sofort vom realen Mitgefühl ergriffen, das Schreckliche abzuwenden suchen, den Bedrohten warnen, dem Verbrecher sich entgegen stellen und in die Verwickelungen des realen Lebens sich hineinstürzen. Allein der Zuschauer thut von dem allen nichts, und damit zeigt sich, dass seine idealen Gefühle trotz ihres hohen Grades seinen Willen nicht erregen, und sein Handeln nicht bestimmen.

9. Im gewöhnlichen Leben findet man dies höchst natürlich, weil ja der Zuschauer wisse, dass es mit Alle dem nicht ernst gemeint sei, dass es sich weder um ein wirkliches Verbrechen, noch um eine wirkliche Gefahr handle. Allein wenn der Zuschauer dies weiss, wie richtig ist, woher kommt es, dass er dennoch durch solchen blossen Schein, durch ein Geklapper von blechernen Schildern, durch einen Giftbecher, der mit Wasser gefüllt ist, durch ein Drohen mit leeren Worten sich in Angst und Sorge versetzt fühlt? dass seine Thränen fliessen, dass sein sittliches Gefühl sich empört und sich nicht eher beruhigt, als bis diese Schein-Bösewichte eine Schein-Strafe erhalten?

10. Und wenn diese Gefühle in dem Zuschauer nicht abgeleugnet werden können, wenn sie in voller Lebendigkeit bestehen; wenn sie ihn erzittern machen und bis zu Thränen rühren, woher kommt es, dass sie trotz dem seinen Willen nicht erregen und ihn nicht treiben, dem Guten zu helfen, den Bösen zu strafen? Ist jenes Schauspiel nur ein Schein, so erklärt sich wohl diese Unthätigkeit, aber unerklärlich bleiben dann diese Gefühle, die ein blosser Schein, ein Nichts in solcher Lebendigkeit erweckt. Und liegt jenen Gefühlen die Täuschung zu Grunde, dass ein Wirkliches vor sich gehe, weshalb treiben diese Gefühle dann nicht zu dem Handeln? Diese Fragen wiederholen sich auch bei jedem andern Schönen; ähnliche Gefühls-

zustände werden von jedem Schönen erweckt, wenn auch nicht in so hohem Grade, wie bei dramatischen Aufführungen.

11. Es ist also klar, dass wenn nicht ein Widerspruch bleiben soll, die idealen Gefühle an sich anderer Natur sein müssen, als die realen; dass das blosse Wissen des Scheines nicht zureicht, ihre Eigenthümlichkeiten zu erklären, sondern dass sie an sich selbst die Unterschiede gegen die realen haben, dass sie 1) nicht durch die Sache selbst, sondern nur durch ihr Bild erweckt werden und dass sie 2) indem sie den Willen nicht bestimmen, auch die Freiheit der Seele nicht beschränken, wie die realen Gefühle es thun. Im gewöhnlichen Leben wird dieser ideale Gefühlszustand Illusion genannt. Indem man ein besonderes Wort dafür gebraucht, ist seine Eigenthümlichkeit anerkannt, wenn auch seine Natur noch nicht erkannt ist.

12. So wie die idealen Gefühle keine Macht über den Willen haben, so hat umgekehrt der Wille doch eine Macht über sie, wie er sie über die realen Gefühle nicht hat. Man kann sich nicht vornehmen, heute traurig und morgen lustig zu sein; heute zu hoffen und morgen sich zu bangen; der Wille kann nur mittelbar auf diese Gefühle wirken, indem er sich auf die Ursachen richtet, welche diese Gefühle zur Wirkung haben. Aber um die idealen Gefühle zu erwecken, braucht der Zuschauer nur hinzusehen und zu hören, und um sie zu beseitigen, braucht er nur das Theater zu verlassen, das Buch zuzuschlagen, vom Clavier aufzustehen. Eine leichte Veränderung im Vorstellen genügt, die stärksten idealen Gefühle verschwinden zu machen, während reale Gefühle davon nicht berührt werden. So ist die Macht des Menschen über seine idealen Gefühle weit grösser, als wie über seine realen; ähnlich wie seine Macht in der idealen Welt weit grösser ist, als in der realen.

13. Die Seele kann endlich die idealen Gefühle in weit grösserer Mannigfaltigkeit und in stärkern Gegensätzen in sich aufnehmen, sowohl als gleichzeitige, wie in unmittelbarer Folge. Die Gegenwart bei einer wirklichen Hinrichtung erfasst die Seele so tief, dass nur ein Gefühl des Schauders sie erfüllt und sie für alles andere unempfänglich ist; allein der Beschauer von Lessing's Huss hat neben dem tiefen schmerzlichen Mitgefühl für Huss zugleich noch das Mitgefühl von vielen andern darin dargestellten Seelenzuständen; er empfindet den Triumph und Hohn der Priester; die Furcht und Angst des herbeigeeilten Volkes; die Lust der auf ihr Schlachtopfer wartenden Henker u. s. w. So hat man bei einer wirklichen Feuersbrunst nur Sinn für Hülfe, um Habe und Menschen zur retten; bei dem Bilde derselben fühlt man die gleiche Angst; aber man freut sich auch des

Muthes und der Geschicklichkeit der hülfebringenden Mannschaft und der reinen Lust der Knaben, welche im Bilde an den Flammen sich ergötzen.

14. Ebenso erträgt die Seele mit Leichtigkeit den Wechsel idealer Gefühle bis zu so starken Gegensätzen, wie es bei realen Gefühlen unmöglich ist. Im Theater folgt der Zuschauer innerhalb einer Stunde seinem Helden durch alle Grade der Lust und des Schmerzes, der Erhebung und der Erniedrigung; Trinkgelage folgen auf Mordthaten und Hochzeiten den Scenen der Verzweiflung. In den Museen hängen die Schmerzensbilder der christlichen Märtyrer, der Kreuzigung Christi neben der Venus von Titian und den tanzenden Bauern von Van der Velde; neben der Gruppe des sterbenden Laokoon steht die schöne Venus von Melos und der siegesfreudige Apoll vom Belvedere. Während im realen Leben der Anblick einer Scene, wie die des Laokoon, auf Tage unfähig machen würde, einen heitern Gedanken zu fassen, sind die durch diese Marmorgruppe erweckten idealen Gefühle wohl tief, allein die Seele befreit sich bald aus ihnen und lässt der idealen Freude und Lust für eine andere Gruppe wieder Raum. Aehnliches erfährt man im Concert; dem Liede voll tiefen Schmerzes folgt unmittelbar ein heiteres und selbst der feinempfindende Hörer kann beiden mitfühlend folgen.

15. Ohne diese Eigenthümlichkeit der idealen Gefühle, wären alle grössern Kunstwerke unmöglich; der Zuschauer würde diesen schnellen Wechsel, diese Zusammenstellungen der Gegensätze in ihnen nicht ertragen können. Diese Eigenthümlichkeit hebt die ideale Welt hoch über die reale. Was der Mensch in der Wirklichkeit nur in grossen Zwischenräumen ertragen kann, was der langen Pausen oder der Einschiebung von Gleichgültigem bedarf, um den Menschen nicht zu erdrücken, das kann in der idealen Welt eng an einander gestellt werden, ohne seine Bedeutung und Wirksamkeit auf die Seele zu verlieren. Die idealen Gefühle bilden gleichsam eine Mittelform zwischen Sein und Wissen; der schweren Materialität der realen Gefühle sind sie enthoben und haben jener concentrirenden, leicht beweglichen Form sich genähert, welche als Wissensform den Inhalt vergeistigt.

16. Mit dieser Darlegung ist die Untersuchung an den Kernpunkt gelangt, von dem aus die Welt des Schönen sich entfaltet; hier tritt das Gesetz hervor, welches sowohl die Gegenständlichkeit des Schönen bestimmt, wie das Geheimniss seiner Macht über den Menschen erschliesst. Dieses Gesetz besondert sich in drei, welche dahin lauten: 1) neben den realen Gefühlen bestehen in der Seele des Menschen auch ideale Gefühle; 2) die idealen Gefühle sind feine-

rer Natur, als die realen, stören die Freiheit des Menschen nicht, und haben deshalb eigenthümliche Reize, welche den realen Gefühlen abgehen; 3) die idealen Gefühle können nur durch die Bilder der ihnen entsprechenden realen Gefühle erweckt werden.

17. Diese Gesetze bilden die Grundlage, auf welcher sowohl die Kunst, wie die Wissenschaft des Schönen sich erbaut. Alle Begriffe und Gesetze des Schönen, alle Erzeugung des Schönen, wie alles Interesse an demselben lassen sich aus ihnen ableiten und finden in ihnen ihren Halt und ihre Rechtfertigung. Sie erklären zunächst, weshalb der Mensch mit solchem Eifer das Schöne schafft und seinen Anblick sucht. Wenn die Gefühle der Lust und des Sittlichen alles menschliche Handeln bestimmen, den Kern des menschlichen Lebens, das Werthmaass für Alles bilden, wenn die idealen Gefühle den Kern dieses Kernes bilden, so wird der Mensch das suchen und schaffen, was diese idealen Gefühle in ihm erweckt, und dies ist das Schöne.

18. Die ideale Welt des Schönen bedarf dann keiner weitern Rechtfertigung ihres Daseins. Wenn die reale Welt für den Menschen nur Werth hat, so weit die Lust und das sittliche Gebot in ihr sich verwirklicht, so hat das Schöne ein noch höheres Recht zum Dasein, denn es verwirklicht die gleichen Gefühle, aber in einer reinern und verdichtetern Weise. Alles, was die reale Welt an Seelenvollem bietet, kehrt in der idealen Welt im Bilde wieder; aber bereichert und gesteigert durch den Genius des Künstlers. Die ideale Welt ist nur der veredelte und verfeinerte Auszug der realen und wenn die reale für den Menschen berechtigt ist, durch ihre Beziehung auf seine Lust und sein sittliches Gefühl, so ist es auch die ideale; denn sie steht dem Wesen seiner Seele näher und verwirklicht die Lust und sittliche Empfindung und Erhebung in vollkommnerem Maasse.

19. Aber nicht blos das Dasein des Schönen an sich ist damit begründet, auch die oben dargelegten besondern Bestimmungen des Schönen finden in jenen Gesetzen ihre Grundlage. Indem nach diesen Gesetzen das Bild und nur das Bild der realen Gefühle die idealen erweckt, sind damit auch die einzelnen Bestimmungen gegeben, wie sie in dem Begriff des Schönen oben aufgezeigt worden sind. Das erste war, dass das Schöne nicht die Sache selbst, sondern nur ihr Bild sei; dies Gesetz ist nothwendig, weil nicht die Sache, sondern nur ihr Bild die idealen Gefühle erweckt. Bei dem Kunstschönen ist diese Bildlichkeit offenbar; aber sie gilt auch für das Naturschöne. Das Ideale in der Natur und in dem menschlichen Handeln wird nur dann als schön aufgefasst, weckt nur dann ideale Gefühle, wenn es durch die geistige Thätigkeit des Beschauens aus der Realität gleich-

sam herausgehoben, alles reale Begehren, alle realen Gefühle davon entfernt werden und es mithin nur als Bild seiner selbst betrachtet wird.

20. Die zweite Bestimmung des Schönen war, dass es das Bild eines seelenvollen Realen sei. Diese Bestimmung folgt mit gleicher Nothwendigkeit aus jenen Gesetzen. Da nach denselben nur das Bild eines realen Gefühles die idealen Gefühle weckt, so muss das Reale, was den Stoff des Bildes ausmacht, diese Gefühle enthalten, oder in unmittelbarer Verbindung damit stehen; d. h. es muss ein seelenvolles Reale sein. Die realen Gefühle, als ein Seelisches, können nicht unmittelbar sinnlich dargestellt werden; sie müssen mit einem sinnlichen Realen sich verbinden und diese Verbindung muss eine allgemeine sein; dann gilt solches Reale als der Ausdruck jener Gefühle, als ein Seelenvolles. Das Lachen ist nicht selbst die Freude; das Weinen nicht selbst der Schmerz; aber sie sind beide regelmässig damit verbunden und deshalb ein seelenvolles Reale und damit der Stoff für ein Schönes.

21. Hier ist die Stelle, wo die Gegenständlichkeit des Schönen trotz seiner Ableitung aus dem Gefühle, in ihrer vollen Bestimmtheit hervortritt. Indem das sinnliche Reale nicht selbst das reale Gefühl ist, sondern nur durch die regelmässige, allgemeine Verknüpfung mit demselben als sein Zeichen, als seelenvoll gilt, hat der Künstler die reale Natur, die reale Geschichte, das reale Benehmen der Menschen zu studiren, um die Elemente zu erkennen, welche in dieser Weise mit dem Seelischen verknüpft sind und auf es hinweisen. Diese äussern Elemente, ebenso wie das Innere, die Gefühle, sind von einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit; deshalb findet jeder grosse Künstler neue Beziehungen zwischen beiden und kann damit einen neuen Styl begründen. Nur deshalb muss der Künstler fortwährend zur Natur zurückkehren; denn nur an ihrem Busen kann er das Seelenvolle erlauschen. Jede Willkür des schöpferischen Denkens ist hier ausgeschlossen; jede Abweichung von diesen Verbindungen, wie sie in dem Realen bestehen, hebt das Seelenvolle und das Verständniss des Bildes auf und vernichtet das Schöne.

22. Endlich findet auch die dritte Bestimmung des Schönen in jenen Gesetzen ihre Begründung. Indem das Reale seinen Werth nur in den Gefühlen hat und dies auch für die ideale Welt gilt, so folgt, dass der Mensch in seiner idealen Welt, die er selbst erschafft, nur dasjenige aus der realen hinübernehmen wird, was mit diesen Gefühlen in enger Verknüpfung steht. Alles Bedeutungslose wird er zurücklassen. In der realen Welt muss der Mensch diese Last des Prosaischen, des Alltäglichen, des geistlos Wiederkehrenden ertragen;

sein Dasein ist daran geknüpft und er kann die Gesetze dieser Welt nicht ändern.

23. Aber in der idealen Welt ist der Mensch der Schöpfer und der Herr; und indem das Schöne von ihm nur geschaffen wird, um den idealen Gefühlen zu dienen, wird er alles aus demselben entfernen, was keine Bedeutung hat, keine Seele enthält, kein Leben und keine Beziehung auf das Gefühl verräth, sondern nur der Noth und dem Zwange des Realen dient; d. h. das Schöne muss das Reale idealisiren. Käme es bei dem Schönen nur auf ein Wissen, auf eine Erkenntniss des Seienden an, so wäre diese Bestimmung unbegreiflich; ja ein Fehler; denn sie verfälscht das Sein. Die Wahrheit könnte dann in der Wissenschaft viel besser als in dem Schönen gelehrt und erkannt werden. Nur die idealen Gefühle machen das Dasein des Schönen verständlich; das Schöne will nicht blos erkannt, sondern genossen sein.

24. Göthe sagt in »Wahrheit und Dichtung« anschliessend an Hemsterhuis: »Das Schöne ist, wenn wir das gesetzmässig Lebendige »in seiner grössten Thätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch »wir zur Reproduktion gereizt und gleichfalls lebendig uns in höchste »Thätigkeit versetzt fühlen.« Es sind dies Gedanken, die dasselbe dunkel sagen, was hier entwickelt worden ist; sie gelten insbesondere dem Zustand des Künstlers; aber der letzte Grund dieser Thätigkeit und Vollkommenheit im Lebendigen ist darin nicht erkannt.

25. Man hat von jeher für die Beurtheilung des Schönen nicht blos Kenntnisse und Scharfsinn, sondern auch Geschmack gefordert. Damit ist anerkannt, dass das Schöne nicht blos erkannt, sondern auch gefühlt werden soll; dass die Erkenntniss nur das Mittel ist für das Gefühl, als den Zweck des Schönen, und dass das Gefühl sogar für die Beurtheilung des Schönen nicht wohl entbehrt werden kann.

26. Man hat sich bisher der Begründung des Schönen auf das Gefühl entgegengestellt, weil man fürchtete, damit die Gegenständlichkeit (Objektivität) des Schönen zu verlieren. Allein dass dies nicht der Fall, ist eben gezeigt worden. Indem nur das Bild realer Gefühle die idealen Gefühle erweckt, ist durch diese Bestimmung die volle und feste Gegenständlichkeit des Schönen gesichert und begründet. Die realen Gefühle sind ein Seiendes, der Selbstwahrnehmung vollkommen zugängliches; das reale Körperliche ist ein Seiendes, der Beobachtung Offenes; die allgemeine Verknüpfung beider ist in dem Realen fest gegeben und nur durch Beobachtung zu entdecken. Selbst die Idealisirung des Schönen findet seine Regel und seine Gränzen an dem Realen; nur an ihm kann erkannt werden, welche Mittel zur

Steigerung des Seelenvollen anzuwenden, wie weit die Steigerung des Bedeutenden, wie weit die Beseitigung des Störenden gehen kann, ohne diese Bedeutung zu zerstören oder in die entgegengesetzte zu verkehren.

27. So ist das Schöne, als Bild realer Gefühle, vermöge dieser Bestimmung ein durchaus Gegenständliches, von der Willkür des Künstlers, wie von dem Eigensinn der Zuschauer völlig Unabhängiges. Wie weit daneben das schaffende Denken des Künstlers Raum behält, wird sich später zeigen. Die idealen Gefühle haben die ideale Welt des Schönen hervorgerufen; sie allein geben ihr den Werth; aber sie bestimmen nicht die Gegenständlichkeit des Schönen; dafür dient das Gesetz, dass das Schöne das Bild der realen Gefühle sein muss, um ideal zu wirken. In dieser Bestimmung hat es eine so bestimmte Gegenständlichkeit, wie die realen Naturgegenstände. Selbst ein Wesen ohne Empfänglichkeit für ideale Gefühle, ohne Sinn für das Schöne, würde deshalb im Stande sein, das Schöne zu erkennen und über dasselbe zu urtheilen, wofern ihm nur die Gesetze seiner Gegenständlichkeit bekannt wären.

28. Der bisher in den Systemen geführte Kampf gegen die Begründung des Schönen auf die Gefühle ist damit erledigt. Das hier aufgestellte Prinzip versöhnt das Gefühl mit der Gegenständlichkeit. Beide Bedingungen können im Schönen nicht entbehrt werden. Indem man sie als unverträglich mit einander ansah, wurde das Schöne bald nur in die eine, bald nur in die andere verlegt und die Erkenntniss desselben dadurch verhindert. Wolff erniedrigt die Erkentniss des Schönen zu einem dunkeln, unklaren, weil sinnlichen Erkennen; Kant gerieth auf eine Erkenntniss des Schönen ohne Begriffe; offenbar nur, um für das Gefühl eine Stelle in der Wirkung des Schönen zu gewinnen.

29. Allein es bedarf dieser Künsteleien nicht. Die Erkenntniss des Schönen ist vermöge der bestimmten Gegenständlichkeit des Schönen nach Innen und nach Aussen derselben Deutlichkeit fähig, wie die Erkenntniss in den Wissenschaften; das Urtheil über das Schöne kann auf ebenso bestimmten und klar erkannten Bestimmungen ruhen, wie das Urtheil über eine Pflanze oder über ein Verbrechen. Das Gefühl aus dem Schönen, der Genuss desselben schliesst diese bestimmte, klare Erkenntniss des gegenständlichen Schönen nicht aus, sondern ist vielmehr davon bedingt; beide sind an einander mit der Nothwendigkeit eines Naturgesetzes geknüpft. Das ideale Gefühl wird nur durch das Bild des realen Gefühles erweckt. Je klarer die Erkenntniss dieses Bildes ist, desto vollständiger verbindet sich damit das ideale Gefühl und die vollendete Kenntniss der Aesthetik hebt den Genuss des Schönen nicht auf.

30. Lessing sagt sehr richtig: »Der Zweck der Künste kann »nur die Schönheit sein.« Er will damit das Vergnügen bekämpfen, was Mendelsohn als Zweck der Kunst aufgestellt hatte. Allein er erkennt in seinem Laokoon und sonst wiederholt an, dass »das Vergnü»gen die unabtrennbare Folge des Schönen sei.« Er dreht sich mithin im Kreise und ist nur insoweit im Rechte, als man seine Worte dahin versteht, dass jedes andere Vergnügen, als das aus der Schönheit von der Kunst ausgeschlossen sein soll. Dies ist dann derselbe Gedanke, der hier nur bestimmter durch die Unterscheidung zwischen realen und idealen Gefühlen ausgesprochen worden ist. Lessing hat deshalb auch Recht, wenn er die Kunst selbst aus dem Dienste der Religion befreit wissen will; denn auch die Andacht des Gläubigen ist nur ein reales Gefühl.

31. Herbart und Zimmermann treffen, trotz ihrer, von der obigen ganz abweichenden Definition des Schönen, doch in der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Gegenständlichkeit und Genuss des Schönen mit der hier gegebenen Darlegung überein. Wenngleich beide das Schöne nur in gewissen Verhältnissen suchen, die in dem Schönen sinnlich realisirt sein sollen, so sind ihnen doch diese Verhältnisse ein Festes, Unveränderliches; sie bedingen die Gegenständlichkeit des Schönen, ebenso, wie diese hier durch den Begriff des Bildes der realen Gefühle bedingt ist. Beide knüpfen auch an die Erkenntniss dieser Verhältnisse ein Gefallen oder Missfallen, wie hier die idealen Gefühle an das Bild der realen geknüpft sind. Herbart und Zimmermann würden vielleicht das Schöne weniger einseitig in solchen Formen gesucht haben, wenn sie zwischen realen und idealen Gefühlen unterschieden hätten. Nur die Flucht vor jenen trieb sie zur Verlegung des Schönen in blosse Verhältnisse; die reale Lust kann indess auch in anderer Weise abgehalten werden.

32. Der unterscheidende Vorzug des Schönen vor dem Wahren, oder vor der Wissenschaft liegt gerade darin, dass der Mensch in jenem nicht bei dem Erkennen, bei dem blossen Wissen stehen bleibt, sondern dass sein Gefühl hinzutritt; dass das Schöne ihm zum Lebendigen wird, dass er mit ihm fühlt, mit ihm hasst und liebt, hofft und fürchtet, und dass so das Grosse und Freudige ferner Länder und vergangener Zeiten als Schönes von ihm nicht blos in sein Wissen aufgenommen wird, so wie man die Lehrsätze der Geometrie aus dem Lehrbuche aufnimmt, sondern dass er dieses Grosse und Edle in der Form des Schönen noch einmal durchlebt, dass es wieder eine ideale Wirklichkeit vor ihm annimmt und in idealer Weise ihn so erfasst, wie jene, welche es real erlebt haben.

33. Das Schöne tritt so der zerstörenden Macht der Zeit, der trennenden Macht des Raumes, als die höhere Macht entgegen; in der idealen Welt ist alles Grosse vergangener Zeiten verewigt, alles Entfernte, so weit es dies verdient, vergegenwärtigt. Der arme Insasse einer Dachstube wird mittelst der Kunst durch das Universum, durch die Jahrtausende der Weltgeschichte lebendig hindurchgeführt; er sieht und hört nicht blos das Grosse, die Lust, den Schmerz dieser Zeiten; er erlebt auch das höchste daraus noch einmal in voller, aber reinerer Gegenwärtigkeit. Es ist eine gänzliche Verkennung der Kunst, wenn Schopenhauer ihren Werth nur in der Erkenntniss des Seienden sucht und meint, nur das Schöne lehre das Was der Dinge, die Wissenschaft aber nur das Wie, und die Verhältnisse derselben.

34. Bei der grossen Bedeutung der idealen Gefühle für das Schöne ist es von Interesse, die Ansichten in den bisherigen Systemen über diesen Punkt zu vergleichen. Es wird sich zeigen, dass beinahe überall die Eigenthümlichkeit dieser Gefühle bemerkt worden ist; aber der Eifer, Alles a priori oder aus der Vernunft abzuleiten, und nur das Denken als die Quelle der Wahrheit gelten zu lassen, hat die volle Erkenntniss ihrer Natur gehindert und den Unterschied zwischen dem Wahren und dem Schönen verwischt.

35. Plato wurde nur dadurch, dass er die von dem Schönen erweckten Gefühle den realen ganz gleich stellte, verleitet, die Kunst bis auf geringe Ausnahmen aus seinem Staate zu verbannen, und den Werken der Dichter und Bildhauer einen nachtheiligen Einfluss auf das sittliche Handeln und die Religion zuzuschreiben. Anstatt dass die Gefühle aus dem Schönen als ideale ihm hätten als die reineren gelten sollen, liess Plato nur die reale Lust aus dem philosophischen Wissen als die reine gelten und ordnete ihr die Lust aus dem Schönen, als die gemischte Lust, unter.

36. Dagegen führte das Prinzip der Beobachtung Aristoteles zu der Erkenntniss, dass die Bilder (*μιμησις*) der Tragödie Mitleid und Furcht in den Zuschauern erwecken und die Läuterung (*καθαρσις*) dieser Gefühle bewirken. Da das Kapitel seiner Poetik über diese Läuterung oder Reinigung verloren ist, so kann seine Ansicht nicht bestimmter erkannt werden; aber es ist wahrscheinlich, dass ihm dabei die ideale Natur der Gefühle vorgeschwebt hat; obwohl bei dem Mangel von Vorarbeiten es ihm nicht gelang, das Wesen derselben vollständiger zu erfassen.

37. Plotin und die ihm sich anschliessenden Kirchenväter Origenes und Augustin sind durch die Idealität des Schönen verleitet worden, sein Wesen nur in dem Geistigen zu suchen. Sie verlegen

es in Gott; die höchste Schönheit ist nur bei Gott; in der Liebe zu Gott wird auch seine Schönheit mit genossen. Durch diese Wendung erreichten sie zwar die Abtrennung alles sinnlichen Gefühles und Begehrens von dem Schönen, aber nicht die Idealität der Gefühle; denn auch die Andacht und die Liebe zu Gott bleiben noch reale Gefühle, welche nur in idealer Form in das Schöne eintreten dürfen.

38. Leibnitz erklärt die Schönheit »für jene Vollkommenheit, »deren Erkenntniss an und für sich und ohne eine andere Rücksicht »dem menschlichen Geiste Genuss gewährt.« Hier soll durch das »ohne »eine andere Rücksicht« das reale Begehren und Fühlen abgehalten werden; allein in »der Erkenntniss« als Quelle der Lust, ist die reale Lust aus dem Wissen beibehalten, und durch die »Vollkommenheit« ist der wahre Inhalt des Schönen und seine Wirksamkeit ganz entstellt. Wolff und Baumgarten hielten diese Vollkommenheit als das Wesen des Schönen fest und suchten, wie erwähnt, die Eigenthümlichkeit der Wirkung des Schönen in der sinnlichen, d. h. dunkeln Erkenntniss seiner Vollkommenheit.

39. Burke in seiner Untersuchung über das Schöne und Erhabene will, »dass die Liebe zu dem Schönen keine Begierde sei; sie »soll nicht zu hitzig, aber auch kein kaltes Wohlgefallen sein.« Aehnlich sagt Sulzer (Theorie der schönen Künste. IV. 259) »Das Schöne »erweckt Wohlgefallen; aber es bleibt in der Phantasie und berührt »das Herz nur leicht und gleichsam an der Oberfläche.« Beide Schriftsteller haben damit eine Bestimmung der idealen Gefühle treffend angedeutet; aber sie haben sie nicht weiter verfolgt.

40. Shaftesbury (Philosoph. Werke. Band III.) nimmt einen höhern Sinn an, durch welchen das Schöne erkannt und empfunden wird; einen Sinn, »der von dem Wunsche nach Besitz, Herrschaft, »sinnlichem Genuss weit entfernt, mit dem blossen Anschauen und Be»trachten sich begnügt und dessen Genuss darin besteht, das Todte »zu beleben, das Geistlose zu vergeistigen.« Aehnlich sagt Ph. Moritz (Berliner Monatsschrift V. 1785. S. 225): »Da ich das Schöne »nur um seiner selbst willen, das Nützliche aber um meinetwillen »suche, so gewährt mir das Schöne ein höheres und uneigennützigeres »Vergnügen, als das Nützliche. Das Vergnügen an diesem ist gröber »und gemeiner; jenes feiner und seltener. Man betrachtet das Schöne »nicht wie jenes, insofern man es brauchen kann, sondern man braucht »es nur, in wie fern man es betrachten kann.« Allein sollte das Betrachten nicht auch ein Gebrauch sein? und wenn das Schöne ein Vergnügen gewährt, sollte es denn nicht um »meinetwillen« gesucht werden, wie das Nützliche? Man sieht, wie Moritz in falschen, wenn

auch geistreichen Wendungen sich abmüht, die Eigenthümlichkeit der Gefühle aus dem Schönen zu erfassen, ohne sie zu erreichen.

41. Winkelmann sagt in seiner Abhandlung über die Empfindung des Schönen § 11: »der Vorwurf des Gefühls des Schönen »ist nicht, was Trieb, Freundschaft und Geselligkeit anpreisen, son»dern was der innere, feinere Sinn, welcher von allen Absichten ge»läutert sein soll, um des Schönen selbst willen empfindet.« Später nennt er diese Empfindung, »das interesselose Wohlgefallen.« Indem Winkelmannn durch sein Studium der Antike nur dem Ideal-Schönen sich zuwendete, gerieth er in Uebereinstimmung hiermit zu dem viel angefochtenen Ausspruch, dass »die Schönheit sein soll wie das voll»kommenste Wasser, welches, je weniger Geschmack es hat, desto ge»sünder erachtet wird, als geläutert von allen fremden Theilen.« Auch hier ist das Richtige gefühlt, aber undeutlich ausgesprochen.

42. Kant geht mit grosser Ausführlichkeit in seiner Kritik der Urtheilskraft auf die Gefühle ein und sagt: (VII. 43.) »Um zu unter»scheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung »desselben nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnisse, »sondern durch die Einbildungskraft auf das Subjekt und das Gefühl »der Lust und der Unlust desselben. — Interesse wird das Wohl»gefallen an der Existenz eines Gegenstandes genannt; ein solches »hat immer Beziehung auf das Begehren. Nun will man aber bei der »Frage, ob etwas schön sei, nicht wissen, ob uns, oder irgend Jemand »an der Existenz der Sache etwas gelegen sei, sondern wie wir sie »in der blossen Betrachtung beurtheilen. — Ein jeder muss einge»stehen, dass ein Urtheil über Schönheit, wenn sich das mindeste In»teresse (Begehren) einmengt, kein reines Geschmacksurtheil ist. Man »darf dabei nicht im Mindesten für die Existenz der Sache einge»nommen sein.«

43. Hier wird ganz richtig ausgeführt, dass nur das Bild, nicht die Sache selbst den Genuss des Schönen bereite; dass jedes Interesse an der Sache selbst, jedes Begehren nach derselben, als wirklicher, den Genuss des Schönen beschädige; allein weshalb dies Statt hat, giebt Kant nicht an. Er steht vor den idealen Gefühlen, allein er verliert ihre Erkenntniss, indem er, durch die Unmittelbarkeit des Genusses verleitet, sie in ein Erkennen ohne Begriffe umwandelt und die Lust aus dem Schönen zu einer blossen realen Lust aus dem Wissen und Erkennen herabsetzt.

44. Schiller glaubte in dem Schönen die Versöhnung zwischen Kant's theoretischer und praktischer Vernunft, zwischen Trieb und Gesetz zu finden. Das Schöne ist nach ihm die In-eins-Bildung des

Triebes mit der Vernunft. Es schwebte ihm dabei vorzugsweise das schöne, das anmuthige, das würdevolle Handeln vor. Deshalb legt er dem Schönen einen so grossen Werth für die Sittlichkeit bei; das Schöne ist ihm das Natürlich-Sittliche. Schiller übersah damit gänzlich die Bildlichkeit alles Schönen. Das Unwahre seiner Auffassung wird später dargelegt werden. Hier ist nur zu zeigen, dass Schiller offenbar durch die eigenthümliche Wirkung des Schönen auf das Gemüth zu dieser Auffassung geführt worden ist. Er fühlte das Besondere der von dem Schönen erweckten Gefühle, und er glaubte sie in einer natürlichen Uebereinstimmung mit dem Vernunftgebot suchen zu müssen. Der Spieltrieb, aus dem Schiller das Schöne hervorgehen lässt, ist im Grunde dasselbe, wie das interesselose Gefallen Kant's.

45. Herder glaubte in diesem Spieltrieb eine Herabwürdigung des Schönen zu finden. Seine Begeisterung für das Schöne lässt ihn das Wesen desselben verkennen; das Schöne ist ihm, wie den Kirchenvätern, das Göttliche und Sittliche zugleich. Die Poesie nennt er »ein Füllhorn von Lehre, Trost, Philosophie und Weisheit, was seinen »Inhalt zur innigsten Selbstbildung über die Welt ausschütte.« Trotz dem kann Herder die eigenthümlichen Wirkungen des Schönen nicht ganz verleugnen, er sagt: »die leichte Bewegung der Dichtkunst weckt »eine gleich leichte unserer Lebensgeister und das anmuthige Spiel »des Dichters weckt das Spiel unserer anmuthig bewegten Seelenkräfte. »— Mein Schenkel schreitet wie der des Apoll; Jupiters Stirn ist die »meine. In beiden fühle ich reine Gestalten der Menschheit und freue »mich, dass ich der Art bin.« Man bemerkt hier wohl eine Ahnung der Idealität der Gefühle aus dem Schönen, aber nicht ihre Erkenntniss.

46. Auch Fichte hat die Eigenthümlichkeit dieser Gefühle bemerkt. In seinen »Briefen über Geist und Buchstaben in der Philosophie« sagt er: »In der theoretischen Philosophie fühlt das Ich die »Objekte, in der praktischen die Objekte das Ich; in der ästhetischen »Welt fühlt das Ich nur sich allein. Unbehindert fühlt es sich in »göttlicher Freiheit. Es strebt weder nach der Uebereinstimmung seiner »Vorstellungen mit den Dingen, noch umgekehrt. Beides ist ihm gleich»gültig. Sein Genuss ist Selbstgenuss; seine Vorstellungsthätigkeit »um ihrer selbst willen da; ohne Zweck, ohne Absehen, ohne Be»griff, ohne Bewusstsein; reines Ausleben seiner selbst, seiner uner»schöpflichen Fülle in stets endlicher Begränzung.« Fichte trennt hier sehr richtig das Wahre und das Sittliche von dem Schönen; allein das Uebrige bleibt ein unklares Suchen und das Ausgesprochene passt ebenso auf die realen, wie auf die idealen Gefühle.

47. Herbart unterscheidet sehr bestimmt das Wohlgefallen am Schönen von der Begierde und von den Gefühlen der Lust und des Schmerzes. Jenes Gefallen soll keines von beiden sein, sondern »ein »ruhiges und vollendetes Vorstellen, was keiner Erhebung oder Er»gänzung durch Zufall oder Einfall bedürftig ist. In klarer Gegen»wart besitzt der Geschmack, was er beurtheilt; er hält und behält »das Bild, worüber er einen Beifall oder ein Missfallen ausspricht und »sein Spruch ist ein anhaltender Klang, der nicht verstummt, als »bis das Bild weggezogen wird.« (VIII. 15.)

48. Da Herbart das Schöne blos in Verhältnisse setzt, die ohne alle Rücksicht auf den Inhalt gefallen, so kann dieses Gefallen immer nur einerlei Art sein und höchstens im Grade ab- und zunehmen, was mit der Erfahrung nicht übereinstimmt, wo die vom Schönen erweckten Gefühle mit dem Inhalt desselben mannigfach, auch der Art nach, wechseln. Herbart ist deshalb genöthigt, den grössten Theil dieser, durch das Schöne erweckten Gefühle aus einer andern Quelle abzuleiten. Er spaltet das Schöne in das reine Formschöne und in das, »durch subjektive Erregungszuthaten versetzte oder ge»mischte Schöne.« Zu letzterem rechnet er das Erhabene, das Hübsche, das Anmuthige, das Grosse, das Edle, das Feierliche u. s. w. Alle diese Gefühle sind nach Herbart keine Wirkungen des Schönen; ihre Bedingungen sollen nicht in der Aesthetik, sondern in der Psychologie zu suchen sein.

49. Herbart sagt deshalb: »Auf meine Vorstellungen beruht der »Effekt des Formschönen, auf den Nerven der der gemischten Schön»heit. Die Nerven lachen, weinen, rühren, reizen, begehren; der Geist »betrachtet und urtheilt.« Diese, das Schöne auf ein unsäglich dürftiges Gebiet beschränkende Auffassung ist nur die Folge davon, dass Herbart den Unterschied zwischen realen und idealen Gefühlen nicht erfasst hat. Auch Zimmermann ist deshalb genöthigt, die Wirkung des Kunstwerkes aus einer Verbindung des Ethischen mit dem Aesthetischen abzuleiten, wodurch die Eigenthümlichkeit des Schönen in Bezug auf seinen sittlichen Inhalt ganz verloren geht.

50. Hegel hat, wie erwähnt, in der Begründung und begrifflichen Bestimmung des Schönen das Gefühl ganz beseitigt; allein trotz dem ist er im Fortgange seiner Darstellung genöthigt, auf die durch das Schöne erweckten Gefühle zurückzukommen, und wichtige Arten des Schönen danach zu bestimmen. Er sagt: (I. A. 148.) »Das Ich »wird in sich selbst in dem schönen Objekt konkret, indem es die »Vereinigung der im Ich und im Gegenstand getrennten Seiten für »sich macht. Die Begierde tritt zurück. — Die Betrachtung des Schönen

»ist liberaler Art; ein Gewährenlassen der Gegenstände.« Das musikalische Schöne und die lyrische Dichtung wird von Hegel zu dem subjektiven Schönen gemacht, womit gesagt ist, dass ihr Inhalt wesentlich die Gefühle des Darstellers enthalte. Vischer hat die Bedeutung der Gefühle im Schönen wieder in höherm Maasse anerkannt; allein da in dem Hegelschen System kein Platz dafür ist, so hat er sie in einen Anhang verlegt. Im Uebrigen kommt auch Vischer in der Erkenntniss dieser Gefühle nicht über Hegel hinaus; er begnügt sich, das reale Begehren nach der Sache selbst davon auszuschliessen, was schon Kant viel bestimmter ausgesprochen hatte.

51. Auch Schopenhauer erkennt, dass die realen Gefühle und Begehren bei dem Genuss des Schönen entfernt bleiben müssen. Er sagt: (I. 209.) »Dem Dienst des Willens bleibt die Erkenntniss in »der Regel immer unterworfen; die Aufhebung dieses Dienstes tritt nur »als Ausnahme ein. — Diese Kontemplation des Objekts ausser seinem »Zusammenhange mit irgend etwas Anderm ist das Anschauen der Ideen »desselben; sie ist eine reine, schmerzlose, willenlose, zeitlose Erkennt»niss. Die Kunst ist die Erkenntnissart, welche das allein Wesentliche »der Welt, den wahren Gehalt ihrer Bestimmungen betrachtet. Sie »wiederholt diese ewigen Ideen in einem Stoffe. Ihr einziger Ursprung »ist diese Erkenntniss dieser Ideen; ihr einziges Ziel Mittheilung »dieser Ideen.«

52. Es ist bereits von Zimmermann dargelegt, wie Schopenhauer hier in die Auffassung Plato's und Hegel's gerathen ist, obgleich er letztern als seinen Gegner auf das heftigste bekämpft. Während nach Schopenhauer nur der zeitlose und individualitätslose, reine Wille das allein Seiende ist, treten hier auf einmal die Ideen als der Kern des Seins hervor, und während der »Intellekt« nach Schopenhauer nur das eigene Werk des Willens und nur ein Schein ist, wird bei dem Schönen auf einmal das reine Anschauen ohne Willen, also der Intellekt, zur Hauptsache und zum Wesentlichen erhoben.

53. Schopenhauer hat richtig erkannt, dass alles reale Wollen und Fühlen von dem Genuss des Schönen getrennt bleiben müsse, allein die Aufnahme dieser Wahrheit in sein System war ohne Folgewidrigkeit nicht möglich. Trotz dem bleibt Schopenhauer auch in dieser Inconsequenz nicht consequent. Nachdem er das Wesen des Schönen in die Erkenntniss mit Ausschluss des Gefühles versetzt hat, lässt er dennoch ein Wohlgefallen des Schönen wieder zu. Er sagt: (I. 230) »So lange dieses Bewusstsein vom Willen erfüllt ist, »wird uns nimmermehr dauerndes Glück und Ruhe. Ohne Ruhe ist »aber kein wahres Wohlsein möglich. Wenn die Erkenntniss sich aber

»diesem Sclavendienst des Willens entreisst, die Dinge frei, rein ob»jektiv betrachtet, dann ist diese Ruhe auf einmal eingetreten; uns ist »völlig wohl; es ist der schmerzlose Zustand des Epikur.« — Indem Schopenhauer das Dasein der Gefühle aus dem Schönen hier anerkennen musste, fand er doch keine andere Bezeichnung für dieselben, als die »Ruhe« d. h. die Freiheit vom Begehren. Allein die idealen Gefühle wären ein sehr Niedriges, wenn sie nichts weiter wären, als diese Ruhe, dieser Anfang »der Verneinung des Willens zum Leben.«

54. Zum Schluss mögen noch zwei feine Kenner des Schönen über diese Gefühle gehört werden. v. Rumohr stützt in seinen »Italienischen Forschungen« (I. 145) die Bedeutung des Schönen auf die durch es erweckten Gefühle. Er trennt das sinnliche Element, was später erwähnt werden soll von »den, den Geist erfreuenden Wirkun»gen; diese beruhen auf Formen, welche ein gewisses sittlich-geistiges »Wohlgefallen erwecken, welches theils aus der Erfreulichkeit der eben »angeregten Vorstellungen, theils aus dem Vergnügen hervorgehe, welches »die blosse Thätigkeit aus deutlichem Erkennen enthält.« Auch hier ist die Eigenthümlichkeit der idealen Gefühle bestimmt empfunden, allein nicht klar erfasst, sondern halb in das Sittliche, halb in die Lust aus dem Wissen verlegt.

55. Hanslick sagt in seiner bekannten Abhandlung über das Musikalisch-Schöne: (S. 78) »Ruhigen, freudigen Geistes, in affektlosem, »doch innig hingebendem Geniessen sehen wir das Kunstwerk an uns »vorüberziehen und feiern erkennend, was Schelling so schön »»die er»»habene Gleichgültigkeit des Schönen«« nennt. Dieses sich erfreuen »mit wachem Geiste ist die würdigste Art, Musik zu hören.« Hier sind die idealen Gefühle treffend geschildert, wenn auch nicht begrifflich erfasst. Auch Schelling's »erhabene Gleichgültigkeit« ist nichts als eine geistreiche, aber falsche Bezeichnung der idealen Gefühle.

56. Zieht man das Ergebniss dieses durch Jahrtausende fortgehenden Forschens nach der Natur der Gefühle aus dem Schönen, so zeigt sich, dass man bisher weder die Gefühle selbst, noch ihre Quelle voll erkannt hat. Man war darin einverstanden, dass das Begehren nach der Sache selbst sich nicht einmengen dürfe, aber im Uebrigen schwankte man und führte die Gefühle aus dem Schönen bald auf sittliche Gefühle zurück, bald auf den Genuss, welchen das Wissen und die Erkenntniss bereitet. Man kam damit nicht aus den realen Gefühlen heraus, büsste die reiche Mannichfaltigkeit dieser Gefühle ein und brachte das Schöne in eine falsche Stellung zu dem Sittlichen und Wahren.

57. Aber noch unbestimmter blieb die Ableitung dieser Ge-

fühle. Man begnügte sich, sie einfach als die Wirkung des Schönen hinzustellen und selbst die Systeme, welche an einen Inhalt des Schönen festhielten, erkannten nicht das Gleichlaufen der idealen Gefühle des Beschauers mit den im Bilde dargestellten realen Gefühlen. Aber gerade dadurch wird erst der Zusammenhang beider ganz verständlich und das Wunderbare dieser Wirkung gehoben. Das Gefühl aus dem Schönen ist dann nur eine ideale Wiederholung des realen Mitgefühls an den Freuden und Leiden unserer Mitmenschen überhaupt.

58. Man kann behaupten, dass diese mangelhafte Erkenntniss der idealen Gefühle auch die volle Erkenntniss des gegenständlichen Schönen gehindert hat. Die Systeme, welche dem Schönen den Inhalt nehmen und sein Wesen nur in der Form oder in Verhältnissen suchen, sind offenbar dazu bestimmt worden, weil sie fürchteten, mit der Aufnahme eines Inhaltes in das Schöne die realen Begierden und Gefühle von seinem Genuss nicht abhalten zu können. Diese Systeme fühlen, dass der Genuss des Schönen ganz anderer Art ist und diesen besondern Genuss glauben sie nicht anders rein halten zu können, als dadurch, dass sie das Schöne auf blosse Formen oder Verhältnisse beschränken. Nur dadurch meinen sie die Idealität des Schönen und seiner Wirkungen sichern zu können.

59. Aber auch die, welche fühlen, dass das Schöne nicht ohne Inhalt sein könne, wurden durch diese ihnen dunkel vorschwebende Idealität bestimmt, den Inhalt in einem Höhern zu suchen, als in den blossen Gefühlen. Nur deshalb wurde die Idee bei Plato zum Inhalt des Schönen erhoben und nur deshalb hat seitdem die grosse Mehrzahl der Systeme an diesem Gedanken Plato's festgehalten. Die Vollkommenheit Wolff's, die Zweckmässigkeit Kant's, die Einheit von Vernunft und Trieb bei Schiller, und wieder die Idee bei Hegel und seinen Nachfolgern wiederholen alle denselben Grundgedanken. Man glaubte die Reinheit und Hoheit des Schönen nicht anders erreichen zu können, als indem man ihm einen reinen geistigen, nur dem Wissen angehörenden Inhalt gab.

60. Man fürchtete durch Aufstellung der realen Gefühle, als Inhalt des Schönen, es selbst und seinen Genuss zu verunreinigen. Indem man allgemein anerkannte, dass die sinnliche Lust, das Begehren nach der Sache selbst von dem Genuss des Schönen ausgeschlossen bleiben müsse, meinte man diese reale Lust auch nicht als Inhalt des Bildes des Schönen zulassen zu dürfen. Man übersah die Verfeinerung, welche in der Bildlichkeit des Schönen liegt; diese allein reicht hin, die Gefühle in dem Zuschauer zu idealisiren und sie von dem Zwange und der Materialität der realen Gefühle zu befreien.

Aristoteles ist der einzige, der dies angedeutet hat; aber seitdem ist der Gedanke nicht wieder aufgenommen worden; man hat starr die Idee festgehalten, während doch die Bildlichkeit des Schönen genügte, um das zu erreichen, was man mit der Idee erreichen wollte.

61. Wenn die Untersuchung nunmehr von den Wirkungen des Schönen zu seinem Begriffe zurückkehrt, so ist schon oben bemerkt worden, dass den bisher dargelegten drei Bestimmungen des Schönen noch eine vierte, wenn auch mehr äusserliche hinzutrete. Sie kann als das Sinnlich-Angenehme bezeichnet werden, obgleich das Wort nicht ganz passend ist. Das Wesen desselben liegt in seiner Bedeutungslosigkeit und sinnlichen Wirkung. Während die Elemente des Bildes nur dadurch schön sind, dass sie auf ein seelenvolles Reale und auf reale Gefühle hinweisen, und dadurch zu einem Bedeutenden werden, ist das Sinnlich-Angenehme im Schönen ohne alle solche Beziehung und erfreut nur durch den sinnlichen Vorgang bei seinem Wahrnehmen.

62. Zu diesem Sinnlich-Angenehmen gehören die Wellenlinien der Gestalten, die reinen, tiefen, glänzenden Farben, die sanften Uebergänge und wieder die starken Gegensätze; die weichen Töne der menschlichen Stimme, der Flöten, der Hörner; der Wohllaut der consonirenden Akkorde; der Rhythmus der Versmaasse; der Wohlklang der Assonanzen, Reime u. s. w. Alle diese Bestimmungen haben zunächst keine Bedeutung und ergötzen durch ihre blosse Wahrnehmung. Deshalb erfreut sich auch das Kind daran, selbst wenn es die Worte nicht versteht und die Bedeutung des Bildes nicht erkennt. Einzelne dieser Bestimmungen haben zwar neben ihrer sinnlichen Wirkung auch eine Bedeutung; sie bleibt aber schwankend und hebt ihre unmittelbare, rein sinnliche Wirkung nicht auf.

63. Die Beobachtung zeigt, dass alles Schöne sein Bild mit solchen sinnlich-angenehmen Elementen schmückt. Kant will in seinem Eifer gegen alles Sinnliche, dies Angenehme von dem Schönen ausschliessen; allein er geräth dadurch mit dem daseienden Schönen in Widerspruch. Auch zeigt die tiefere Betrachtung den Werth dieses Elementes für das Schöne. Indem bei ihm die Bedeutung des Schönen aufhört, indem das, durch dies sinnliche Element erweckte Gefühl ein reales ist, vermittelt dieses Sinnlich-Angenehme den Uebergang aus dem Realen in das Ideale und hindert die Verflüchtigung des Idealen. Das gegenständliche Schöne erhält damit in seinem Aeussern eine grössere Festigkeit und die idealen Gefühle erhalten einen sinnlichen Zusatz, der, ohne ihre Idealität aufzuheben, sie vor dem Verschwimmen ins Nebelhafte bewahrt.

64. Die Definition des Schönen wird demnach nun vollständig dahin lauten: Das Schöne ist das idealisirte, sinnlich angenehme Bild eines seelenvollen Realen. Die Definition Hegel's, welche noch jetzt die herrschende ist, lautet dagegen: Das Schöne ist die Idee in ihrer sinnlichen oder beschränkten Erscheinung. In dieser Definition fehlt das Sinnlich-Angenehme; sodann ist das Bildliche darin verwischt; denn »sinnliche Erscheinung« hat auch das Reale und Vischer muss deshalb die Bildlichkeit des Schönen in anderer, aber ganz ungnügender Weise begründen (I. 146.). Ferner ist in dieser Definition als Inhalt die Idee, statt der Gefühle gesetzt.

65. So gross indess der Unterschied dieser Definition gegen die hier gebotene ist, so wird doch dieser Unterschied bei Hegel und seinen Schülern nicht festgehalten. Das Sinnlich-Angenehme wird im Fortgange der Darstellung auch von Hegel zugelassen. Die sinnliche Erscheinung wird später auf die Oberfläche beschränkt, und damit die Bildlichkeit des Schönen anerkannt; die Idee wird von Vischer zur lebendigen Idee umgewandelt; damit sind die Gefühle eingeführt, denn das Leben ist wesentlich Fühlen und Begehren und im Fortgange des Systems wird das Gefühl, die Empfindung noch viel bestimmter in das Schöne aufgenommen.

66. So zeigt sich, dass auch dieses System, was von dem entgegengesetzten Prinzipe ausgeht, dennoch in seiner Entwicklung im Wesentlichen auf die hier gegebene Definition des Schönen zurückkommt. Indem dies System unvermeidlich, wenn auch versteckt, zur Erfahrung zurückgreifen muss, um einen Inhalt zu gewinnen, wird es zu denselben Bestimmungen geführt, welche hier offen und ehrlich von Anfang ab aus der Erfahrung abgeleitet worden sind. Aber die Nachtheile eines solchen der Beobachtung Hohn sprechenden Prinzips bleiben dabei nicht aus. Ueberall, wo die Wirklichkeit nicht zu bestimmt das System zwingt, sich ihr zu bequemen, ist dasselbe bereit durch die Festhaltung der »Idee« und der »dialektischen Entwicklung« in Folgerungen sich zu verlieren, welche mit dem daseienden Schönen nicht übereinstimmen und dabei durch ihre Widersprüche jedes bestimmte Denken unmöglich machen. Für das Weitere hierüber wird später Gelegenheit sich finden.

C. Die Besonderung des Begriffes.

1. Eine Bestätigung der hier gebotenen Definition des Schönen zeigt sich sofort in der Einfachheit und Vollständigkeit, mit welcher das grosse Gebiet des Schönen nach Anleitung dieser Definition

sich eintheilen lässt. Indem das Schöne sich wesentlich aus drei Bestimmungen zusammensetzt, ergeben sich danach drei Haupteintheilungen des Schönen. Wird das Seelische als Theilungsgrund genommnn, so sondert sich das Schöne in das Erhabene- und einfach-Schöne. Jenes ist das Bild der unermesslich grossen Mächte und der sittlichen Autoritäten; es wirkt das Erstaunen, die Ehrfurcht, das Aufgehen in die erhabenen, dem Ich gegenüberstehenden Mächte; aber alle diese Gefühle nur in idealer Weise. Das Erhabene sondert sich in das Natur-Erhabene und das Sittlich-Erhabene. Sein Gegensatz ist das Gemeine und Kleinliche.

2. Das Einfach-Schöne ist das Bild der Lustgefühle, in welche auch schmerzliche als verschwindende Elemente mit eintreten können. Das bleibende Bild des Schmerzes ist das Hässliche. Das einfach-Schöne theilt sich in das Schöne im engern Sinne und in das Komische. Während bei jenem die idealen Gefühle des Beschauers den in dem Bilde dargestellten realen Gefühlen gleichlaufen, dreht sich dies Verhältniss bei dem Komischen um. Die kleinen Nöthe und Verlegenheiten der komischen Person erwecken hier kein Mitleiden, sondern eine heitere Erhebung, die bei hohen Graden in Lachen ausbricht. Diese Umkehrung wird durch das verkehrte Handeln der komischen Person herbeigeführt.

3. Aus der Besonderung des Seelischen entwickelt sich noch eine zweite Eintheilung des Schönen in Handlungsbild und Stimmungsbild. Wenn die realen Gefühle in kein wirkliches Handeln ausbrechen, entweder weil sie zu schwach sind, oder durch die Umstände daran gehindert werden, oder weil ihre Natur nicht dazu treibt, so ist das Schöne, welches das seelenvolle Reale in solcher Ruhe ohne wirkliches Handeln darstellt, ein Stimmungsbild. Treibt dagegen das Gefühl zum Handeln, gleichviel zu welchem, und wird die Handlung zur Form, in der sich das Gefühl offenbart, so ist das Schöne ein Handlungsbild.

4. Die zweite Bestimmung des Schönen, die Bildlichkeit, führt zur Eintheilung des Schönen in Natur- und Kunst-Schönes. Der Unterschied beider beruht nur auf der Art ihrer Bildlichkeit. Bei dem Naturschönen liegt zunächst die Sache selbst vor; erst der Beschauer hat sie aus ihren realen Verbindungen zu lösen und in seiner Auffassung nur als Bild ihrer selbst zu nehmen. Im Kunstschönen ist dagegen die Bildlichkeit auch sinnlich verwirklicht, indem das Bild als ein Seiendes neben der Sache selbst besteht.

5. Aus der Bildlichkeit entwickelt sich noch eine zweite Eintheilung des Schönen in das Elementarschöne und in das Kunst-

werk. Jenes giebt nur Bilder einzelner Gefühle und selbst nur Elemente zu solchen; das Kunstwerk ist eine Verbindung solcher Elemente zu einem grössern Ganzen. Das Elementarschöne überwiegt in der Natur und in dem verzierenden Schönen; beide bringen es nicht zu dem Kunstwerk, sondern nur zu unzureichenden Verbindungen einzelner Elemente. Nach dem Material, in welchem das Bild dargestellt wird, sondert sich dies Schöne zu dem der einzelnen Künste.

6. Die dritte Bestimmung des Schönen, die Idealisirung, führt in ihrer Besonderung zu drei Unter-Eintheilungen des Schönen. Wenn die Idealisirung vorwiegend die Erhaltung des Ebenmaasses der Seele und ihrer Freiheit zur Absicht hat und danach alle einzelnen Gefühle und Affekte maassvoll hält und dieses Maasshalten auch in der äussern Erscheinung sich offenbart, so entsteht das Ideal-Schöne. Seinen Gegensatz hat es an dem Naturalistisch-Schönen, bei welchem umgekehrt die Idealisirung die Einseitigkeit der Leidenschaft, des Affektes, in seiner äussern Erscheinung verstärkt. Die Grundstimmung selbst kann dabei in beiden Arten dieselbe sein.

7. Wenn die Idealisirung sich vorwiegend an die Form hält und diese mit Vernachlässigung des Inhaltes für sich fortbildet und zu verschönern sucht, so entsteht das Formschöne, in welchem die Form eine Selbstständigkeit gegen den Inhalt bewahrt. Wird dagegen vorwiegend nur der Inhalt beachtet und nur das zu seiner Darstellung zugelassen, was in unmittelbarer Beziehung zu ihm steht, und wird durch solches Idealisiren die Form an sich zurückgestellt und dem Inhalt untergeordnet, so entsteht das Geistig-Schöne.

8. Ist endlich die Idealisirung überhaupt noch mangelhaft, vermag sie die wahren Elemente des Seelischen noch nicht rein und vollständig zu erfassen oder das Material technisch noch nicht genügend zu beherrschen, so entsteht das Symbolisch-Schöne; ist aber diese Kenntniss und Herrschaft erreicht und von der idealisirenden Thätigkeit des Künstlers voll benutzt, so entsteht das Klassisch-Schöne. Neben diesen beiden Arten ist das Romantisch-Schöne kein drittes, sondern nur eine Verbindung des Naturalistisch-Schönen mit dem Geistig-Schönen, zum Theil mit starker Idealisirung in das Unwahrscheinliche und Phantastische hinein. Hegel und seine Schüler sind nur wegen der Dreitheilung ihres Schema's genöthigt, es als dritte Art neben jene zu stellen, aber ohne ihm einen eigenthümlichen Inhalt geben zu können, wie schon von Zimmermann gezeigt worden ist.

9. Alle hier aufgeführten Arten des Schönen, einschliesslich der Gegensätze, des Gemeinen und des Hässlichen, bilden das Bedeutende; deshalb kann auch das Gemeine und das Hässliche in das

Schöne eintreten und es bildet den Vorzug des Kunstwerkes, diese Elemente in sich aufnehmen und zu einem Schönen verarbeiten zu können. Dem Bedeutenden gegenüber steht das Prosaische als das Bedeutungslose. Dieses bleibt ausserhalb des Gebietes des Schönen; selbst das Kunstwerk kann es nicht verwenden; es bildet den Unterschied der realen Welt gegen die ideale Welt des Schönen.

10. Nachdem im Vorstehenden der Begriff des Schönen gefunden, begründet und in seinen obersten Arten dargelegt worden ist, ist es nun die Aufgabe der folgenden Abschnitte, diesen Begriff zu entwickeln, sein volles Verständniss herbeizuführen und seine Wahrheit nach allen Richtungen hin an dem seienden Schönen zu erproben. Auch hier wird die Untersuchung an der Hand der Beobachtung vorzuschreiten haben.

IV. Das Seelenvolle des Schönen.

A. Das Reale.

1. Indem der Begriff des Schönen die vier Bestimmungen 1) des Seelenvollen, 2) der Bildlichkeit, 3) der Idealisirung und 4) des Sinnlich-Angenehmen enthält, wird die weitere Darlegung und Ausbreitung seines Inhaltes dieser Ordnung seiner Bestandtheile zu folgen haben. Die Darstellung hat deshalb mit dem Seelenvollen zu beginnen. Das Seelenvolle ist, wie erwähnt, das von den Gefühlen erfüllte Reale. Es ist deshalb zuerst das Reale an sich zu untersuchen.

2. Da das Schöne vermöge seiner sinnlichen Bildlichkeit ebenfalls ein Seiendes ist, so umfasst das Reale nicht alles Seiende, sondern nur das dem Schönen gegenüberstehende. Das Reale ist auch nicht gleichbedeutend mit dem Wirklichen, im Sinne des philosophischen Realismus. Das Kennzeichen des Wirklichen ist seine Wahrnehmbarkeit; nur das gilt als wirklich, was wahrgenommen wird oder mittelst eines allgemeinen Gesetzes aus einem andern Wahrgenommenen abgeleitet werden kann und dabei gegen den zweiten Fundamentalsatz des Widerspruchs nicht verstösst.

3. Allein das Reale, was den Stoff für das Schöne abgiebt, ist weit ausgedehnter, als dies Wirkliche. Es umfasst 1) auch das

Wahrgenommene, was wegen seines Widerspruches mit anderm Wahren zwar in der Wissenschaft nur als ein Schein gilt, aber in dem Volke noch als ein Seiendes festgehalten wird, weil sein Widerspruch noch nicht allgemein gekannt ist; und 2) das Nicht-Wahrgenommene, was durch keine sichern Schlüsse aus dem Wahrgenommenen sich ableitet, sondern dessen Dasein nur geglaubt wird.

4. Diese Ausdehnung des Realen folgt aus der Natur des Schönen, welches nicht blos für die Kenner der Wissenschaft oder für die Philosophen als ein solches gelten will, sondern was für die ganze Nation ein Schönes sein und von Jedermann genossen werden soll. Im Vorstellen des Volkes wird aber zwischen Gewissheit und Wahrheit nicht unterschieden; die Quellen der Gewissheit gelten hier auch für die Quellen der Wahrheit. Während die Wahrheit nur aus den zwei Fundamentalsätzen hervorgeht, hat die Gewissheit daneben noch zwei andere Quellen, welche, wenn sie auch in einzelnen Fällen das Wahre geben, es doch nur zufällig treffen.

5. Diese Quellen sind 1) das Beispiel der Autoritäten in ihrem Fürwahrhalten eines Inhaltes; und 2) das Gefühl der Lust, welches sich mit einem Für-wahrhalten verbindet. Jene Fundamentalsätze geben die Erkenntniss; diese letzten beiden Quellen den Glauben. So glaubt das Kind an Gott, weil der Vater und der Lehrer daran glauben; der Erwachsene glaubt an die Unsterblichkeit, weil das ganze Volk daran glaubt, und man hält an diesem Glauben fest, weil Trost und Hoffnung sich daran knüpfen. Die Erkenntniss giebt die Wahrheit; der Glaube nur die Gewissheit oder die Ueberzeugung des Glaubenden von der Wahrheit, aber keine allgemein gültige Wahrheit.

6. Indem im gewöhnlichen Vorstellen diese Unterschiede nicht gemacht werden, gilt der Nation das von ihr Geglaubte für ebenso wirklich, wie das Erkannte, und ersteres ist damit ebenso geeignet, die Unterlage und den Stoff für das Schöne abzugeben, wie letzteres. Das Reale umfasst daher beides, und ist das Wort in diesem Sinne überall in diesem Werke zu nehmen.

7. Hieraus folgt zunächst, dass alle Entdeckungen der Wissenschaft, ehe sie in das allgemeine Bewusstsein der Nation übergegangen und ihr geläufig geworden sind, die Realität eines Gegenstandes für das Schöne nicht aufheben, wenn auch das Nichtsein desselben aus diesen Entdeckungen mit Bestimmtheit sich ergiebt. Deshalb behält der Aufgang und Untergang der Sonne für das Schöne seine Realität, wenn auch die Astronomie es als einen blossen Schein nachgewiesen hat; deshalb sind die Farben und die Töne, der Regenbogen und der Donner ein Reales, wenngleich nach den Annahmen der Natur-Wissen-

schaft diese Bestimmungen nur im Vorstellen aber nicht im Sein bestehen.

8. Aehnliches gilt für das Herz als den Sitz der Gefühle; für die Lebenskraft als Quelle des Lebens und für viele andere von der Nation noch festgehaltene Auffassungen der Vorgänge in der Natur. Das Wirkliche ist vielmehr insoweit das Nicht-Reale und der Dichter würde nicht verstanden werden, wenn er statt der Farben und Töne die Schwingungen der Aether- und Luft-Atome in seine Bilder übernehmen wollte.

9. Aus diesen Gründen ist es auch falsch, wenn Carriere und Andere die Wirkung des Musikalisch-Schönen aus dem innern Erzittern der Gegenstände und des Hörers ableiten. Soll dies wirklich gelten, so steht diese Lehre auf gleicher Stufe mit der von Burke, welcher die Wirkung des Schönen aus einer Reinigung der Gefässe des Körpers von beschwerlichen Verstopfungen ableitete. Soll die Auffassung aber eine Wirkung im Vorstellen bezeichnen, so ist sie falsch, weil die Umwandlung der Töne in Luftwellen noch nicht die allgemeine und geläufige Auffassung der Nation geworden ist.

10. Die grösste Ausdehnung erhält das Reale durch den Glauben. Man kann hier den religiösen und den weltlichen Glauben unterscheiden. Vermöge jenes haben alle jene göttlichen Wesen und Vorgänge für eine Nation Realität, welche den Inhalt ihrer Religion bilden. Die Götter Griechenlands, der Kampf Jupiters mit den Titanen, die Herrschaft des Pluto in der Unterwelt waren für die Griechen der homerischen Zeit ebenso real, wie die Person Christi als Sohn Gottes, seine Wunder und seine Himmelfahrt es für die gläubigen Christen gegenwärtig sind. Hesiod konnte deshalb jene und Klopstock diese zum Stoff eines Epos nehmen.

11. Der weltliche Glaube umfasst die Thaten und Ereignisse der vorgeschichtlichen Zeit eines Volkes; die Heldenzüge eines Herkules, Jason bei den Griechen; eines Rustem bei den Persern; eines Roland bei den romanischen Völkern; eines Helgi und Siegfried bei den Germanen. Dieser Glaube umfasst weiter die grossen Naturereignisse der Sündfluth und anderer Revolutionen der Vorzeit, wie sie in den Sagen der Völker bestimmter gestaltet auftreten; er umfasst weiter eine Menge Regeln, welche die Schicksale des Menschen an Ereignisse des Natürlichen in unerklärter Weise knüpfen; so die glücklichen und unglücklichen Wochentage für Unternehmungen und Reisen; die geheimnissvollen und sympathetischen Mittel für die Heilung von Krankheiten; die Abhängigkeit der Witterung von dem hundertjährigen Kalender oder von dem Mondwechsel; die Anzeige des Kommenden

durch Träume und ungewöhnliche Erscheinungen; das Erscheinen der Geister und der Seelen Verstorbener; der böse Blick bei den Türken u. s. w.

12. Je beschränkter in einer Nation die Wissenschaft und die Beachtung der Fundamentalsätze ist, desto ausgebreiteter ist in ihr das Gebiet des Glaubens. Das Gebiet jenseit der Wahrnehmung, der Himmel und die Hölle, die vorweltliche und die nachweltliche Zeit, ist von solchem Glauben in reichem Maasse mit guten und bösen Wesen, ihren Thaten und Werken ausgefüllt worden und nur langsam weicht dieser Glauben der Erkenntniss und der Wissenschaft.

13. All dieser Inhalt des weltlichen und religiösen Glaubens ist ebenso Stoff für das Schöne wie die Ereignisse der spätern historisch beglaubigten Zeit und wie die den Menschen unmittelbar umgebende Natur. Aber während die Erkenntniss nicht wechselt und das Wirkliche immer ein Reales bleibt, *verändert* sich der Glaube und sein Inhalt verliert damit seine Realität. Dieser Unterschied ist von grosser Bedeutung für das Schöne. Das blosse Vergangensein eines Wesens, einer Begebenheit thut ihrer Brauchbarkeit für das Schöne keinen Eintrag; als Homer die Iliade dichtete, waren schon Jahrhunderte seit dem trojanischen Kriege verflossen, und die Messiade Klopstocks behandelt einen religiösen Inhalt, der vor 1800 Jahren geschehen ist. Allein unterschieden von dem blossen Vergangensein ist das Vergehen des Glaubens selbst. Während die zeitliche Vergangenheit durch die Bildlichkeit des Schönen in Gegenwart umgewandelt werden kann, nimmt das Erlöschen des Glaubens seinem Inhalt die Realität überhaupt; er gilt dann auch nicht mehr als ein vergangenes Reale, sondern als ein Nie-Gewesenes, als ein Irrthum, als eine Unwahrheit.

14. Hieraus erklärt sich der an sich so auffallende Unterschied, dass die Gegenwart wohl die Thaten eines Coriolan, eines Caesar mit voller Wirkung zum Stoff einer Dichtung nehmen kann, aber nicht die Thaten eines Jupiter und des Osiris. Jene sind nur vergangen; diese sind nicht blos vergangen, sondern auch nicht mehr geglaubt und auch kein gewesenes Reale mehr. Daher mussten alle Versuche der modernen Romantiker, die Religion der alten Germanen in die Dichtung einzuführen, missglücken. Die Kälte, welche aus solchen Bildern einer nicht mehr geglaubten Religion weht, kann von der Kunst nicht überwunden werden.

15. Es ist deshalb ein Fortschritt der Kunst, dass die griechischen Götter und ihre Wirksamkeit allmählig aus der modernen Dichtung verschwunden sind. Während noch Schiller in seinen Gedichten

sie viel benutzt, ist jetzt von Jupiter und Amor nur noch selten zu hören und mit Recht, denn diese Götter sind für uns auch kein gewesenes Reale mehr. Schon Racine und Corneille haben in richtigem Takt die antike Religion in ihren Dramen nach Möglichkeit bei Seite gelassen, obgleich ihre Stoffe aus der antiken Zeit entnommen waren; und aus gleichem Grunde liessen die letzten Bearbeiter der Nibelungensage im 13. Jahrhundert den heidnisch-religiösen Inhalt der Vorzeit bei Seite. Selbst Schiller gesteht in dem Vorwort zur »Braut von »Messina« das Bedenkliche der Mischung christlicher und griechischer Religion, welche er sich in diesem Trauerspiel erlaubt habe. Er will es damit rechtfertigen, dass unter der Hülle aller Religionen die Religion selbst liege, die Idee des Göttlichen, und es müsse dem Dichter erlaubt sein, dies in den Formen auszusprechen, die jedesmal am bequemsten seien. Allein hier handelt es sich nicht um die Form, sondern um das Reale, um den Inhalt des Glaubens, und dieser, nur auf dem Glauben ruhende Inhalt kann von dem Dichter nicht willkürlich behandelt werden.

16. Wenn die bildenden Künste an dieses Gesetz weniger als die Dichtkunst gebunden scheinen, wie z. B. die Galathea von Raphael, die Leda von Correggio zeigen, so erklärt sich dies nur aus der Natur dieser Stimmungsbilder. Indem sie rein menschliche Zustände darstellen, bleibt ihr Inhalt ein realer und wirksamer, wenn auch die dabei benutzten Vorgänge aus der alten Mythologie entnommen sind. Indess zeigt auch hier die moderne Malerei einen Fortschritt, indem sie mehr und mehr von solchem Stoff Abstand nimmt.

17. Indem mit dem Glauben auch die Realität seines Inhaltes verschwindet, trifft dies selbst die alten Kunstwerke, welche in einer Zeit gebildet sind, die diesen Glauben noch hatte. Es ergiebt sich hieraus der wichtige Schluss, dass alle Kunstwerke mit einem religiösen Inhalt durch das Erlöschen ihrer Religion auch an ihrer Wirksamkeit als Schönes verlieren. Die Epen des Homer, die Dramen des Aeschylos, die Dichtungen der Inder und der Edda können der Gegenwart nicht mehr den Genuss gewähren, wie jenen Zeiten, wo der Glaube an ihren religiösen Inhalt noch bestand.

18. Dasselbe gilt auch für den Inhalt der christlichen Religion, so weit er von der Gegenwart nicht mehr geglaubt wird, oder nur bestimmten Confessionen angehört. Deshalb können die Meisterwerke Raphael's, Michel Angelo's, Murillo's und vieler Andern, welche die Wunder oder die Himmelfahrt Christi, oder die Mutter Gottes in ihrer göttlichen Herrlichkeit darstellen, gegenwärtig ihre volle Wirkung auf den grössten Theil der Gebildeten nicht mehr üben, weil

letztere den Glauben an diesen Inhalt verloren haben. Dasselbe gilt für die Comödie von Dante und selbst für die Messiade von Klopstock. Dieser Mangel kann durch keinen Kunsteifer und durch keine gewaltsame Begeisterung des Beschauers oder Lesers ersetzt werden.

19. Wenn gegen diese Sätze sich noch Bedenken erheben, so kommen sie nur daher, dass man zwischen dem religiös-Erhabenen und dem sonstigen Schönen in diesen Kunstwerken nicht unterscheidet. Alles, was diesem letztern angehört, hat seine volle Bedeutung und Wirkung bewahrt; nur der erhabene religiöse Inhalt hat seine Wirksamkeit als Schönes verloren. Damit ein Erhabenes im Bilde die ideale Ehrfurcht und Andacht wirke, muss es ausserhalb des Bildes als ein reales Erhabenes noch bestehen und noch in realer Ehrfurcht verehrt werden. Wo diese Realität fehlt, kann sein künstlerisches Bild nie den idealen Anklang dieser Gefühle erwecken.

20. So wenig als ein Dichter durch eine rein von ihm erfundene Religion vermag, eine künstlerisch-erhabene Wirkung hervorzubringen, und wenn er sie auch in noch so edle Formen kleidet, ebenso wenig vermögen die künstlerischen Bilder einer erloschenen Religion die ideale Wirkung des erhaben-Schönen hervorzubringen. Der Beschauer empfindet wohl das mit ihnen verwebte einfach-Schöne; allein die Wirkung des Erhabenen bleibt aus. Man kann bei dem Lesen Homer's weder die Orakelsprüche, noch die Opfer an die Götter, noch die Wahrsagung aus den Eingeweiden der Opferthiere als ein Ehrwürdiges jetzt empfinden. Aus gleichem Grunde kann auch der Künstler einen religiösen Inhalt nicht darstellen, wenn er selbst nicht mehr daran glaubt. Dies erklärt, wie trotz aller Kunstfertigkeit der Gegenwart, die heilige Malerei nicht mehr die Werke des 16. und 17. Jahrhunderts erreichen kann.

21. So weit der weltliche Glaube ein Erhabenes bietet, gilt für ihn dasselbe, wie für den religiösen Glauben; mit seinem Erlöschen erlischt auch die Realität seines Inhaltes und seine Brauchbarkeit für die Kunst. Wenn indess der weltliche Glaube gleichzeitig einen Inhalt hat, der sich im einfach-Schönen hält, so erlischt mit dem Glauben nur die Realität des Inhaltes, als eines Ganzen; aber diese letztern Elemente bleiben real und behalten ihre Brauchbarkeit für das Schöne. Hiernach bleiben die Thaten der Heroen, so weit sie in rein menschlichen Zuständen sich bewegen, die Mythen über die Revolutionen der Erde, über das Paradies und die Sündfluth, soweit sie aus dem Inhalt einer verschwundenen Religion sich loslösen lassen, ein Stoff, den auch die Kunst der Gegenwart benutzen kann.

22. Das Reale, welches den Stoff des Schönen abgiebt, darf überhaupt nicht in dem Sinne genommen werden, dass auch die Verbindung des Einzelnen, wie sie im Schönen erfolgt, real gewesen sein müsse. Es genügt für das Schöne, dass seine Elemente real sind und dass ebenso die Formen an sich, in denen diese Elemente verbunden werden, Realität haben. Dagegen bleibt der Künstler frei in der Auswahl der bestimmten Elemente, welche er zu einem Ganzen verbinden will. Deshalb haben auch die Centauren und die Hermaphroditen, die Zauberer und die Hexen, die Palläste im Meeresgrunde und die wilde Jagd in den Lüften, die Fabeln mit ihren redenden Thieren und der Verlauf in einem rein erfundenen Romane nur Reales zu ihrer Grundlage; sie lassen sich sämmtlich in Elemente zerlegen, welche als solche nur Abbilder eines Realen sind.

23. Die Bedeutung des Realen für das Schöne macht sich indess bei solchen freien Compositionen insoweit geltend, als der Werth eines Kunstschönen um so höher steht, je mehr es das Reale auch in seiner Composition sich zu erhalten vermocht hat, ohne an den übrigen Bedingungen des Schönen dadurch einzubüssen. Es wird sich später zeigen, dass in den Begebenheiten der Geschichte und des wirklichen Lebens das Seelische in seiner grössten Tiefe, in seiner erschütternsten Macht enthalten ist; dass keine freie Erfindung hierin dem Realen es gleich thun kann. Je mehr ein Künstler daher das Reale trotz seiner Sprödigkeit und Härte in sein Werk überzunehmen, und dabei die volle Schönheit zu erreichen vermag, desto bedeutender ist sein Werk. Nur der mittelmässige Künstler meint, den Widerstand des Realen nicht anders überwinden zu können, als dass er es in Fetzen zerreisst.

24. Das Einzelne, was das Gebiet des Realen umfasst, ist hiernach leicht zu ermessen. Es gehören dahin die elementaren Stoffe der Natur; ihre Bildungen im Reiche des Unorganischen und Organischen; die Berge, die Thäler, die Meere, die Flüsse, die Pflanzen, die Thiere, selbst die Menschen, als natürliche Wesen. Zum Realen gehört weiter alle menschliche Thätigkeit und die aus ihr hervorgehenden Werke; die Arbeit des Landmannes, des Bergmannes, des Fischers, des Schiffers, des Handwerkers, des Kaufmannes, des Beamten, des Lehrers, des Predigers, des Soldaten, der Frauen, der Männer, der Diener, der Fürsten. Es gehören dahin auch alle Werkzeuge, Waffen, Maschinen, Geräthe, Strassen, Kanäle, Gebäude u. s. w., welche der Mensch zu Stande gebracht hat. Es gehört dahin weiter alle Thätigkeit, welche der Freude, der Lust gewidmet ist. Das Reiten, das Jagen, das Schwimmen, das Tanzen, das Turnen; die Spiele

und die Feste, die Hochzeiten und die Taufen, die Krönungen und Siegesfeiern.

25. Zu dem Realen gehört auch ferner alles sittliche Handeln; die Bildungen der Moral und des Rechts; das Eigenthum und die Verträge; die Ehe und die Familie; die Kirchen und die Staaten; die Vereine zur Hülfe und Bildung; die Universitäten und Akademien. Weiter gehört zu dem Realen für jedes Volk das, was seine Religion über das Wesen und die Wirksamkeit der Gottheit lehrt; die guten und die bösen Geister, das Leben nach dem Tode mit seiner Seligkeit im Himmel und seinen Strafen in der Hölle. Endlich alles, was der weltliche Glaube eines Volkes über Vorzeit und über Natur und Menschheit in bunter Weise bestimmt und festhält.

26. Eine besondere Schwierigkeit erwächst dem Künstler aus dem Schwanken des Glaubens innerhalb der verschiedenen Klassen einer Nation. Ein religiöser Inhalt, wie die Eigenschaft Christi, als Sohn Gottes, oder seine Wunder können von einem grossen Theile des Volkes noch geglaubt werden, während dieser Glaube von den Gebildeten bereits verlassen ist. Indem sein Werk dem ganzen Volke als ein Schönes gelten soll, ist für solchen religiösen Inhalt dies unmöglich. Auch in dem weltlichen Glauben treten diese Schwierigkeiten hervor. Aus ihnen entspringt ein Theil der Vorwürfe, welche der Gegenwart wegen ihrer Prosa gemacht werden. Der Künstler muss sich hier nach dem Glauben des Theiles der Nation richten, für den sein Kunstwerk zunächst bestimmt ist.

27. Die hier gegebene Entwicklung des Begriffes des Realen enthält die Lösung des Streites über Stellung der Religion und der Philosophie zur Kunst. Hegel hat darin grosse Verwirrung angerichtet. Nach ihm haben die Religion, die Kunst und die Philosophie denselben Inhalt; das Absolute ist der Gegenstand ihrer aller; der Unterschied soll nur aus der Form horvorgehen, in der sie das Absolute bieten. Die Religion thut dies nach Hegel in der Form der Vorstellung; die Kunst in der Form der sinnlichen Erscheinung; die Philosophie in der Form des reinen Gedankens. Nur diese letzte Form soll dem Inhalt wahrhaft angemessen sein; deshalb nimmt die Philosophie die höchste Stufe ein; die Religion ist nur ein Nothbehelf, weil nicht Alle das Absolute in der Form des Gedankens zu erfassen im Stande sind und die Kunst hat nur einen vorübergehenden Werth; sie ist bestimmt, in die Philosophie aufzugehen, wie dies denn zum Theil schon in der Gegenwart geschehen sein soll, da die Kunst jetzt nicht mehr die Bedeutung habe, wie in früheren Zeiten.

28. Zimmermann hat bereits darauf aufmerksam gemacht, wie

hier Hegel ganz zu dem Standpunkte Wolff's zurückkehrt, der den Unterschied des Schönen von dem Wahren ebenfalls in der Form des Erkennens suchte. Beide enthalten nach Wolff das Vernünftige oder das Vollkommene; allein durch die Sinne erkannt, wird es undeutlich erkannt, und damit das Schöne; während durch die Vernunft und damit deutlich erkannt, es das Wahre ist. Diese Auffassung Hegel's ist eine Folge seiner Vermischung von Sein und Wissen und von der Verleugnung und Beseitigung der Gefühle aus seinem System. Indem dem Schönen die Gefühle als sein Inhalt genommen wurden, blieb nur die Idee oder das Absolute als der allein passende Inhalt übrig. Sein Werth konnte dann nur in der Erkenntniss gesucht werden, und die Philosophie, die nur Wissen ist, musste nun auch zu einem Seienden, zu objektiven Gedanken werden, und mit dem Inhalt des Schönen zusammenfallen.

29. So leicht ein solches Spiel an der Spitze eines Systemes ist, so schwer wird dessen Festhaltung im Fortgange zu dem Besondern, wo die Gewalt der Wahrnehmung und Erfahrung nicht in gleicher Weise zurückgedrängt werden kann. Deshalb zeigt die Schule Hegel's schon ein unentschiedenes Streiten über die dialektische Rangordnung der Religion, Kunst und Philosophie und in den besondern Lehren ist von der ganzen Auffassung nicht viel mehr zu spüren; die Gefühle treten überall an die Stelle der Idee.

30. Das wahre Verhältniss von Religion, Philosophie und Kunst ist nach dem Prinzip des Realismus leicht darzulegen. So weit die Religion zunächst eine Belehrung über das Wesen Gottes und seine Wirksamkeit zur Welt enthält, bietet sie ein Wissen, wie die Philosophie. Ihr Unterschied liegt in dieser Hinsicht nur in der Quelle, aus der sie diesen Inhalt schöpfen. Die Kunst dagegen will gar nicht belehren, sondern nur den Gefühlen der Lust und der Achtung dienen; alles Wissen ist bei ihr nicht Zweck, sondern nur Mittel für den Genuss.

31. Der Inhalt der Religion, oder die göttlichen Wesen und ihr Thun und ihre Werke sind dagegen ein Reales; während der Inhalt der Philosophie ein reines Wissen bleibt und nie in die Seinsform eintritt. Da der Inhalt der Religion aber nur auf den Glauben gestützt ist, so gilt er der Philosophie nicht als die Wahrheit; sondern als ein Gebilde des schöpferischen Denkens des Menschen, im Dienste der Gefühle des Erhabenen und der Lust.

32. Für das gläubige Volk ist aber dieser religiöse Inhalt ein Reales. Als solches ist es nur ein Stoff für das Schöne, nicht schon ein Schönes selbst. Dieses Reale der Religion steht für die Kunst

auf gleicher Stufe mit dem Realen der Natur und der Geschichte. Beide, als ein Reales, bilden nur die Unterlage für das Schöne; um ein Schönes zu werden, müssen beide die gleiche Umwandlung erfahren; beide müssen aus einem Realen in ein Bild desselben sich verwandeln und durch Idealisirung gereinigt werden. Ohne solche Umwandlung ist der Inhalt der Religion so wenig ein Schönes, wie die Pflanzen und die Thiere in der Natur und wie die Menschen und ihre Thaten in der Geschichte. Die Kunst hat deshalb zu dem Inhalte der Religion dieselbe Stellung, wie zur Natur und Geschichte.

33. Für die Philosophie haben aber Religion und Kunst insofern eine Verwandtschaft mit einander, als der Inhalt der Religion ebenso wie die Werke der Kunst aus dem schöpferischen Denken des Menschen hervorgegangen sind, und dieses schöpferische Denken in beiden durch die Gefühle in seinen Bildungen geleitet worden ist. Beide unterscheiden sich in dieser Beziehung nur dadurch, dass bei der Religion das schöpferische Denken im Dienst der realen Gefühle gestanden hat, bei der Kunst aber nur im Dienst der idealen. Die Kunst hat sich deshalb in ihren Bildungen eine Freiheit bewahrt, welche der Religion fehlt. Die Kunst weiss, dass ihr Werk, ihr Inhalt kein Wirkliches ist, sondern nur Bild; die Religion weiss das nicht, und hält ihr Werk, ihren Inhalt für ein Wirkliches.

34. Die Kunst in ihrer Freiheit von realen Gefühlen, bewahrt sich den Ueberblick über den ganzen reichen Inhalt der Welt und der Seele und zieht alle Gefühle und alle Elemente, in denen sie sich äussern, in ihr Bereich; die Religion wird in ihrer Unfreiheit nur von den realen Gefühlen bald der Furcht, bald der Lust und bald wieder der Verläugnung des Ich's und der Hingabe an ein Erhabenes bestimmt. Ihre Bildungen dienen deshalb nur diesen Gefühlen, bleiben einseitig und entbehren der Vollendung und Idealisirung des Kunstwerkes.

35. Für den Gläubigen ist dagegen die Kunst etwas durchaus Anderes als die Religion. Der Inhalt der Religion ist ihm das Wirkliche, im höchsten Sinne; das Erhabene, dessen Gebote als solche zugleich die Quelle der Sittlichkeit sind. Jeder Inhalt der Religion, auch der kleinste, ist ihm ein wahrer, so gewiss, wie das Sein seiner selbst. Die Werke der Kunst, selbst wenn sie einen religiösen Inhalt haben, sind ihm dagegen nur dies Bild seines Gottes und dessen Wirksamkeit; nicht dieser selbst. Der Gläubige gestattet dem Künstler eine freie Composition und Idealisirung des religiösen Stoffes wie bei dem Stoffe der Natur und der Geschichte und er folgt ihm in dieser Entwicklung. Durch diese Bilder des Erhabenen werden seine Gefühle

der Ehrfurcht, des Aufgehens in die Gottheit in idealer Weise ebenso erweckt, wie durch die Bilder des Natürlichen seine ideale Lust.

36. Aber diese Illusion, mit der er den heiligen Bildern der Dichter und Maler folgt, ist ebenso wenig, wie bei den Bildern des Natürlichen, ein Fürwahrhalten ihres Stoffes, sondern ein bewusster Schein, der nur die idealen Empfindungen weckt. So wenig, wie die Griechen schon zu Homer's Zeiten die Erzählungen der Iliade über das Treiben der Götter in allem Einzelnen für wirkliche, reine Wahrheit genommen haben, so wenig thut es ein Christ mit den Schilderungen Dante's, Milton's und Klopstock's von Gottes und Christi und der bösen Geister Thätigkeit.

37. Für beide Nationen sind nur die religiösen Personen und ihr Wesen ein Reales; aber die weitere Composition und die Idealisirung derselben gilt beiden als eine Zuthat des Dichters, weil das religiöse Reale der Idealisirung ebenso bedarf, wie das natürliche Reale, um ein Schönes zu werden und um die religiösen Gefühle in idealer Weise zu erwecken. Die frommen Gefühle, welche den Gläubigen bei dem Anblick der Sixtinischen Madonna erfüllen, sind keine realen, sondern ideale; jene gehören in die Kirche, in die reale Welt; diese gelten dem Kunstwerk und gehören in die ideale Welt; jene heben die Freiheit auf, lassen das Ich in die reale Gottheit aufgehen; diese lassen den Beschauer frei und ihn nur ideal jenes Aufgehen empfinden. Jene können durch das Bild geweckt werden, aber das Bild wirkt dann nicht als ein Schönes, sondern als ein Werkzeug der Kirche; diese müssen aus dem Bilde als die nothwendige künstlerische Wirkung hervorgehen, wenn es nur als Schönes betrachtet wird.

38. Diese scharfen Unterschiede, welche die Wissenschaft zwischen Religion und Kunst zieht, werden indess im Leben nicht immer festgehalten. Indem Beide aus dem schöpferischen Denken hervorgehen und reale und ideale Gefühle thatsächlich eine schwankende Gränze haben, erklärt sich, dass die Begründer der Religion unwillkürlich auch die Mittel der Dichtkunst zur Gestaltung ihrer Gottheiten und die dichterische Sprache zur Darstellung derselben benutzten und dass umgekehrt die Dichter bereitwillig auch den religiösen Stoff in ihre Dichtungen aufnahmen, der bei gleichem Ursprunge besonders gut für dichterische Behandlung geeignet war.

39. Auch erklärt sich daraus die Rückwirkung der Kunst auf den realen Glauben und den realen Kultus der Religionen. Erst die Kunst gab dem göttlichen Wesen und den göttlichen Thaten die volle Anschaulichkeit und Bestimmtheit, deren sie in der Religion noch ent-

behrten. Es war natürlich, dass der Gläubige diese Bilder, welche dem Geist seiner Religion vollkommen entsprachen, allmählig auch auf den realen Inhalt übertrug und die Person und die Thaten seines realen Gottes nur in der Gestalt sich vorstellte, wie die nationalen Dichter sie entwickelt hatten. Insoweit nahm das zunächst nur Bildliche der heiligen Kunst zuletzt auch eine Realität an, die ihr aber nicht die Kunst, sondern der Glaube ertheilte.

40. Mehr hat wohl auch Herodot nicht sagen wollen, wenn er ausspricht, dass Homer den Griechen ihre Götter gebildet habe. Selbst gegen diesen Einfluss der Dichtung auf die Religion erhob sich mehrere Jahrhunderte nach Homer eine starke Reaktion im eigentlichen Griechenland, von der auch Plato noch die Spur zeigt. Aehnlich haben die grossen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts auf die religiösen Vorstellungen der Person Christi, der Maria, der Apostel und ihrer Thaten eingewirkt. Der Christ stellt sich diese realen Personen seines Glaubens seitdem nur in den Gestalten und Farben vor, wie sie in jenen Gemälden gebildet sind.

41. Damit wird das Verhältniss zwischen Religion, Philosophie und Kunst nach allen Richtungen erschöpft sein. Die Ableitung ist hier streng aus dem obersten Begriff und Gesetzen des Schönen erfolgt. Ueber das Verhältniss des Schönen zu dem Guten wird erst später bei der Idealisirung die Untersuchung folgen.

B. Das Seelische.

1. Ueberhaupt.

1. Nicht jedes Reale ist zum Stoff für das Schöne geeignet; es muss noch eine weitere Bestimmung im Realen hinzutreten, und diese ist oben als das Seelische bezeichnet worden; das Reale wird dadurch zu einem seelenvollen. Man kann das Seelische als den Kern des Realen betrachten, den das Aeussere, Sinnliche des Realen als seine Hülle umgiebt. Das Seelische ist der Inhalt; das Aeussere, Sinnliche die Form des Realen. Die Form dient nur dem Inhalt; sie hat nur Bedeutung, insofern sie als Zeichen des Inhaltes auftritt. Das seelenvolle Reale ist deshalb nicht dasselbe wie der Inhalt des Schönen; vielmehr haben Reales und Schönes, beides, einen Inhalt und eine Form; jenen in dem Seelischen, diese in den äussern Elementen, welche als die sinnliche Darstellung des Seelischen auftreten und im Schönen das Bildliche desselben ausmachen. Das seelenvolle

Reale ist nicht der Inhalt des Schönen, auch nicht seine Form, sondern sein Stoff, dessen Inhalt und Form das Schöne in sein Bild übernimmt.

2. Durch das Seelische wird das Reale ein Bedeutendes; deshalb kann das Bedeutungslose und Prosaische nicht in das Schöne eintreten. Es findet da nur einen Platz, wenn es von dem Bedeutenden nicht losgelöset werden kann, ohne dessen Natur zu zerstören, oder wenn die Idealisirung ihm eine Bedeutung giebt, die es im Realen nicht hat. Insbesondere kann selbst das Unbedeutendste im Komisch- und Witzig-Schönen durch Herbeinahme entfernter Beziehungen zu einem Element des Schönen erhoben werden.

3. Das Seelische, was das Reale durch seine Verbindung zu einem Seelenvollen macht, sind nur die Gefühle des Menschen und nichts weiter; insbesondere nicht das Wissen, oder irgend ein Begriff oder eine Beziehung im Wissen, so wenig wie das Begehren, Wollen, Reden und Handeln des Menschen. Alle diese übrigen Bestimmungen gehören, den Gefühlen gegenüber, schon zu der Form des Realen, wodurch es seinen Inhalt, seine Gefühle äussert, verkündet und sinnlich erkennbar macht.

4. Dies ist der Punkt, wo die Auffassung des Schönen in diesem Werke von allem Bisherigen abweicht. Man hat sich bisher nicht entschliessen können, die Gefühle als Inhalt des Schönen offen anzuerkennen; man glaubte damit seiner Hoheit Eintrag zu thun oder seine wissenschaftliche Auffassung unmöglich zu machen. Der ascetische, von der Lust abgewendete Charakter der christlichen Moral ist seit dem Mittelalter auch in die Philosophie eingedrungen. Noch bis jetzt hat die Philosophie sich davon nicht ganz befreien können; obgleich die unbefangene Beobachtung des Lebens an jedem Orte, zu jeder Stunde es klar vor die Augen stellt, dass die Menschen nur von den Gefühlen in ihrem Denken, Wollen und Handeln geleitet werden; und dass nur die Befriedigung der Gefühle es ist, nach welcher der Werth aller Dinge, alles Handelns im letzten Grunde bemessen wird.

5. Es ist bereits oben bemerkt, dass diese Gefühle sich in zwei entgegengesetzte Arten sondern; die eine umfasst die Lust- und Schmerzgefühle, die andere enthält die Gefühle der Achtung, wie sie hier in Ermangelung eines bessern Wortes genannt werden sollen. Zu diesen gehört das Staunen, die Bewunderung vor dem Natur-Erhabenen, die Ehrfurcht, die Beugung vor dem Sittlich-Erhabenen und der Drang, seine Gebote, als das Sittliche, zu erfüllen. In den Lust- und Schmerzgefühlen fühlt sich das Ich in seiner Selbstständigkeit und vollen Geltung; alles andere dient hier nur dem Ich.

In dem Zustande der Achtung beugt sich das Ich vor dem Erhabenen; es fühlt sich als ein Nichts ihm gegenüber; es geht in dessen Hoheit auf und findet sich erst in ihm, als ein in ihm Aufgegangenes wieder. Beide Arten der Gefühle bilden so zwei entgegengesetzte Pole, zwischen denen der Mensch sein Leben hindurch hin und her schwankt; keiner allein vermag ihn dauernd festzuhalten. Auch Schiller sagt (Ueber die tragische Kunst): »Wir kennen nicht mehr als zweierlei »Quellen des Vergnügens; die Befriedigung des Glückseligkeitstriebes »und die Erfüllung moralischer Gesetze.« Falsch ist hierbei nur, dass er das sittliche Gefühl ein Vergnügen nennt; denn damit fielen alle Gefühle in eine Art zusammen, und wären nur in ihren Ursachen, nicht in ihrer Art verschieden. Das sittliche Gefühl ist vielmehr schon seiner Natur nach der Gegensatz der Lust- und Schmerzgefühle. Niemand wird die Andacht des Frommen in der Kirche ein Vergnügen nennen.

6. Indem so diese beiden Gefühlszustände den Kern alles Lebens, alles Daseins und das Maass jedes Werthes im Realen für den Menschen bilden, ist es durchaus natürlich, ja nothwendig, dass diese Gefühle in idealer Form auch den Kern seiner idealen Welt des Schönen bilden und dass der Mensch das Schöne nur schafft und sucht um dieses Kernes willen. Das Reale hat nur Werth, Interesse, Bedeutung, Reiz für ihn um irgend eines dieser Gefühle willen; nur deshalb unternimmt er das Schwerste, nur deshalb opfert er sich dem Vaterlande, nur deshalb stürzt er sich in die Gefahren des Sturmes und der Wüste, nur deshalb sinkt er in das Verbrechen. Wie sollte da ein anderer Kern möglich sein für den Inhalt einer Welt, die er sich selbst schafft und wo er frei ist von den Fesseln der realen.

7. Wenn so schon aus dem Allgemeinen folgt, dass die Gefühle den Kern und Inhalt des Schönen bilden, so wird sich dasselbe auch aus der fortschreitenden Betrachtung des Besonderen ergeben. Alle Bedenken und Zweifel dagegen werden in dem Folgenden ihre Erledigung finden. Dieser Auffassung entgegen haben die meisten Systeme den Inhalt des Schönen in ein Wissen gesetzt. Wolff nennt es die Vollkommenheit, Kant die Zweckmässigkeit, Hegel die Idee; alles Worte, welche nur ein Denken, ein Beziehen bezeichnen. In Folge dessen sind diese Systeme auch genöthigt, die Bedeutung des Schönen in der, durch es vermittelten Erkenntniss zu suchen, und wenn sie noch ein Gefühl dabei anerkennen, wird dies nur als eine reale Lust aus dem Wissen aufgefasst.

8. Allein da diese Begriffe der Vollkommenheit, der Zweckmässigkeit nur Beziehungen des Wissens ausdrücken, so fehlt ihnen alle

Wirklichkeit und Gegenständlichkeit. Die Form des Schönen und seines Realen hat dann gar keine Verbindung mit solchem Inhalt und es fehlen die Gesetze, welche beide verknüpfen. Solche Beziehungen, Begriffe und selbst die Idee Hegel's in ihrer logischen Form sind ein rein Gewusstes, was von dem Menschen in das Seiende erst hineingelegt wird und nicht ursprünglich als ein Seiendes mit ihm verknüpft ist.

9. Deshalb lassen auch alle diese Beziehungen des Wissens kalt; es sind reine Elemente des Denkens, welche in das Reale nicht als ein Reales eintreten. Die Dichtung kann wohl Begriffe und Gedanken wissenschaftlicher Natur in sich aufnehmen und viele ihrer Werke werden wegen ihres tiefen Sinnes bewundert; allein alle diese Gedanken dienen in der wahren Dichtung nur zum Ausdruck der Gefühle und gehören zur Form, nicht zum Inhalt. Hamlet, Faust, Wallenstein halten Monologe voll philosophischer Betrachtungen; allein diese würden nicht als schön gelten, sie würden den Hörer kalt lassen, wenn sie nicht von den tiefen Gefühlen des Sprechenden getragen würden, und nicht diesen Gefühlen zum Ausdruck dienten.

10. Käme es bei dem Schönen nur auf die Erkenntniss an, so wäre es ein höchst lästiger Umweg zu diesem Ziele. Die Wissenschaft könnte dies Ziel viel besser und schneller erreichen lassen. Hegel erkennt deshalb offen an, dass die Kunst nur eine Uebergangsstufe zur Wissenschaft bildet, bestimmt, in sie aufzugehen. Wolff, Baumgarten, Kant konnten sich dazu nicht entschliessen; sie waren deshalb gezwungen, den Werth der Kunst gegenüber der Wissenschaft durch die sonderbarsten Wendungen zu rechtfertigen.

11. Wolff macht aus Wahrnehmen und Denken, die doch nur vereint die eine Erkenntniss geben, zwei Arten der Erkenntniss, die sinnliche und die vernünftige; ihr Gegenstand ist nach Wolff derselbe, aber jene erkennt undeutlich, diese deutlich. Der Werth der Kunst liegt also nach ihm in der undeutlichen Erkenntniss des Vollkommenen und Wahren. Kant unterscheidet ein Urtheilen nach Begriffen und ohne solche. Jenes findet in dem reinen Denken, in dem wissenschaftlichen Urtheilen statt; dieses tritt bei dem Schönen ein; in dieser begrifflosen Erkenntniss der Zweckmässigkeit des Schönen soll sein Werth und seine Wirkung auf das Gefühl liegen. Es genügt, diese Ansichten anzuführen, um sie zu widerlegen. Sie wären bei diesen Männern unerklärlich, wenn nicht die falsche Voraussetzung eines blossen Beziehungsbegriffes als Inhalt des Schönen sie dazu verführt hätte.

12. Der Ursprung dieser Prinzipien von Vollkommenheit, Zweck-

mässigkeit, Idee, als Inhalt des Schönen liegt, abgesehen von der Abneigung aller Philosophie gegen das Gefühl, in der Idealisirung, welche oben als eine Bestimmung des Schönen aufgezeigt worden ist. Indem diese Idealisirung eine Reinigung von dem Zufälligen, eine Erhebung zu einem Höheren, in der Wirklichkeit nicht Vorhandenen enthält, war es natürlich, das Schöne als ein Vollkommenes, durchaus Zweckmässiges zu fassen und seinen Werth, seinen Inhalt in diesen Begriffen zu suchen, die Hegel dann in die Idee umwandelte.

13. Allein die Idealisirung ist nur eine Bestimmung des Schönen neben andern, und sie bedarf zu ihrer Grundlage eines seelenvollen Realen. Man kann wohl ihre Wirksamkeit als eine Vervollkommnung, als eine Beseitigung des Zwecklosen, als eine Erhebung in das Urbild der Gattung ansehen; aber sie ist nicht das ganze Schöne; sie zeigt nur die Richtung, in der der Stoff des Schönen veredelt wird, um sein Ziel zu erreichen. Daneben muss aber ein seelenvolles Reale bestehen, was den bedeutsamen Stoff abgiebt und was dieser verbessernden Thätigkeit zugleich Maass und Ziel setzt.

14. Alle diese Systeme sind deshalb auch genöthigt, das Schöne in das vollkommen Gattungsgemässe zu setzen; das Individuelle, das Persönliche im Schönen können sie mit ihrem Prinzip nicht erreichen und doch erkennen sie an, dass das Schöne nur im Individuellen seine Vollendung erreiche. Vischer nimmt den Zufall zu Hülfe, und will damit das Individuelle des Schönen trotz der Idee begründen; allein der Zufall ist das Gegentheil der Idee und es ist nur dem dialektischen Spiel der Hegel'schen Schule möglich, solche Widersprüche zu vereinigen und als folgerechte Ableitung des einen aus dem andern zu behaupten. Ist die Idee und nur die Idee der Kern und die Grundlage aller Schönheit, so folgt, dass sie den Zufall, der in der realen Welt ihre Schönheit verdirbt, durch Idealisirung von sich abstossen und entfernen, sich von ihm reinigen muss, aber nicht, wie Vischer lehrt, dass sie dem Zufall einen Platz in sich gewähren muss.

15. Sind dagegen die Gefühle der Kern und Inhalt des Schönen, so ist sofort die Individualität alles Schönen die Folge; denn nur das Einzelne, die Person ist in dem Realen das Lebendige, das Fühlende; die Gattung besteht nicht für sich; die Person allein ist der Träger der Gefühle, der Affekte, der Leidenschaften, des Sittlichen. Soll das Schöne ein Bild dieser Gefühle sein, so muss es daher Personen, Einzelnes darstellen; es muss die Gattung, die Allegorie, die Symbole blosser Begriffe und Gattungen von sich fern halten.

16. Göthe hat die Beispiele zu beiden geliefert. Der Faust im

I. Thl., Wilhelm Meisters Lehrjahre sind nur deshalb von so hinreissender Schönheit, weil sie die Gefühle zu ihrem Inhalt haben; der Faust im II. Thl., Wilhelm Meisters Wanderjahre lassen kalt, trotz der vollendeten Form, weil nur Ideen, aber keine Gefühle den Inhalt bilden. Dort herrscht das Individuelle, Lebendige; hier das Symbol und die Allegorie.

17. Auch Herbart und Zimmermann suchen das Schöne nur im Wissen, in Beziehungen und Verhältnissen; das Sinnliche des Schönen ist ihnen nur die Unterlage, an der diese Verhältnisse sich offenbaren. In diesem Systeme ist das Schöne am meisten verflüchtiget; es hat kein Sein mehr; weder im Körperlichen noch im Seelischen; es ist eine reine Sammlung von Beziehungen, die sogar kein Bild eines Seienden sind, sondern es nur als den gleichgültigen Stoff behandeln, welcher der Beziehung Gelegenheit giebt, sich erkennbar zu machen. Herbart verknüpft zwar mit der Erkenntniss solcher Verhältnisse ein Wohlgefallen; allein diese Verknüpfung ist dann höchst wunderbar und Herbart ist nicht im Stande, sie weiter zu begründen.

18. Das schwerste Bedenken gegen dieses System ist, dass danach die Formeln und Funktionen der Mathematik und alle wissenschaftlichen Systeme in viel höherm Maasse für ein Schönes gelten müssten, als Gemälde und Dichtungen; denn in jenen treten die elementaren Verhältnisse der Harmonie, der Einheit und der Mannigfaltigkeit u. s. w., also die Bedingungen der Schönheit viel klarer und offener zu Tage, als dort; der Inhalt aber, woran sie hervortreten, ist nach Herbart für die Schönheit gleichgültig. Das Gebiet des Schönen ist damit völlig verflüchtiget. Da der Stoff bei diesen Verhältnissen völlig unwesentlich ist, so kann das Schöne sich viel reiner an Zahlen, an geometrischen Figuren, an den reinen Vorstellungen der Logik darstellen und es ist kein Grund, mit dem Schönen in die sinnliche Welt hinabzusteigen. In Folge dessen ist dies System weiter genöthigt, die wichtigsten Wirkungen des Schönen nicht aus ihm selbst, sondern aus dem mit ihm verbundenen Sittlichen abzuleiten.

19. Die Schwierigkeit, wie das blosse Wissen höherer Begriffe die mannigfachen, das Schöne begleitenden Gefühle erwecken könne, an welcher alle diese Systeme leiden, verschwindet, wenn statt dessen die Gefühle als der Inhalt des Schönen eintreten. Schon im wirklichen Leben erweckt die reale Lust und der reale Schmerz der Mitmenschen und selbst der Thiere das reale Mitgefühl in dem, der die Aeusserungen dieser Gefühle wahrnimmt; es entspricht durchaus diesem Gesetz, wenn die Bilder dieser realen Gefühle das ideale Mitgefühl in dem Beschauer erwecken. Dies Grundgesetz des Schönen und die

Wirkung desselben ist dann nichts Ausserordentliches, Einziges, sondern nur eine Besonderung des menschlichen Mitgefühls überhaupt.

20. Schiller sagt in seinem Vorwort zur Braut von Messina: »Alle Kunst ist der Freude gewidmet und es giebt keine höhere und »keine ernsthaftere Aufgabe, als den Menschen zu beglücken.« Dies würde ganz dem hier aufgestellten Prinzip entsprechen, wenn Schiller nicht hinzufügte: »Der höchste Genuss aber ist die Freiheit des Ge»müthes in dem lebendigen Spiele aller seiner Kräfte.« Mit dieser schwankenden und schillernden Phrase ist der Vordersatz wieder aufgehoben und das Moralische dafür eingeschoben.

21. Die Gefühle umfassen aber beides; die Zustände der Lust und der Achtung. Wenn sie, wie gezeigt, den Inhalt des Schönen bilden, so gehört auch die nähere Untersuchung derselben in die Wissenschaft des Schönen. Hätten die vorhandenen Systeme der Ethik hier genügend vorgearbeitet, so könnte auf diese verwiesen werden; allein da dies nicht der Fall ist, so kann eine nähere Erörterung dieser Gefühle hier nicht umgangen werden. Sie muss sich des Raumes wegen auf das Wesentlichste beschränken und für das volle Verständniss auf die Philosophie der Seele und des Sittlichen verweisen, in deren Gebiet diese Fragen zunächst gehören.

22. Es ist daher jetzt das Schöne für eine Zeit lang zu verlassen und auf die Lust und das Sittliche in der realen Welt einzugehen. Es müssen die realen Gefühle untersucht, die Quelle der Pflichten erforscht und das Verhältniss zwischen Lust und Pflicht ermittelt werden; es muss die Frage nach der Freiheit des menschlichen Wollens beantwortet werden; erst dann wird es möglich sein, zu dem Schönen, als solchem, zurückzukehren.

23. Da diese Erörterungen sämmtlich einen Gegenstand betreffen, der als Inhalt des Schönen dargelegt worden ist, so bilden sie auch einen Theil der wissenschaftlichen Erkenntniss des Schönen und es wird sich ergeben, dass von diesen Untersuchungen die wichtigsten Fragen der Aesthetik bedingt sind, insbesondere die Fragen über das Wesen des Erhabenen, über das Verhältniss des Schönen zum Sittlichen, über den Begriff der Lösung im Kunstwerke und über die Stellung des Schönen zur realen Welt überhaupt.

24. Die Untersuchung wird sich zunächst auf die Gefühle der Lust und des Schmerzes richten; von da zu den Gefühlen des Erhabenen und Sittlichen fortgehen und dann den Widerstreit aufdecken, der zwischen diesen Arten der Gefühle und zwischen den einzelnen in jeder Art besteht. Sie wird sich dann zu der Frage wenden, ob

das Wollen und Handeln des Menschen durch diese Gefühle mit Nothwendigkeit bestimmt wird, oder ob der Wille frei ist. Erst nach diesen Erörterungen wird zu dem seelenvollen Realen zurückzukehren sein.

2. Die Lustgefühle.

1. Die Gefühle der Lust und des Schmerzes gehören zu den elementaren Zuständen der Seele, neben dem Wissen und Wollen derselben. Indem die Seele Wissen und Sein in sich verbindet, gehören die Gefühle und das Wollen zu ihren seienden Zuständen, von denen sie nur durch Selbstwahrnehmung Kenntniss erlangen kann. Die Fundamentalsätze der Wahrheit haben daher in diesem Gebiete ihre volle Anwendbarkeit. Die Gefühle können in ihrem Eigenthümlichen nicht weiter in unterschiedene Bestimmungen aufgelöset werden; sie können deshalb auch nicht definirt werden. Alles, was die bisherigen Systeme in dieser Beziehung bieten, sind nur andere Worte; oder man schiebt den Gefühlen Zustände unter, mit denen sie nur ursächlich verknüpft sind, und stellt dabei die Gefühle selbst bei Seite. Das Eigenthümliche der Gefühle überhaupt, so wie ihrer Arten kann daher nur durch Selbstwahrnehmung erkannt werden. Ehe nicht Jemand z. B. den Zahnschmerz oder die Liebe selbst gefühlt hat, werden alle Versuche, die Kenntniss davon durch Definitionen ihm beizubringen, sich als vergeblich erweisen.

2. Diese Gefühle zerfallen in die Gegensätze von Lust und Schmerz. Auch diese können nicht definirt werden. Es ist zwar gebräuchlich, die Lust als die Beförderung des Lebens zu definiren; allein diese Beförderung ist nur eine Wirkung oder eine Ursache der Lust, aber nicht sie selbst und keine Definition ihrer selbst, so wenig, wie: Wirkung des Lichts als eine Definition des Schattens, oder: Ursache des Donners als eine Definition des Blitzes gelten kann. Auch für die Lust und den Schmerz muss jeder nur auf die Selbstwahrnehmung verwiesen werden. Schopenhauer und Andere vor ihm haben behauptet, dass die Lust nur die Verneinung des Schmerzes sei; dass mithin nur der Schmerz ein Seiendes oder Bejahendes darstelle; allein mit demselben Rechte könnte auch der Schmerz als das Nichtseiende, als die blosse Verneinung der Lust erklärt werden. Die Wahrnehmung lehrt, dass keines von dem andern bedingt ist, dass jedes für sich wahrgenommen wird, dass keines blos in einer Abnahme des andern besteht und dass mithin Lust und Schmerz, beides seiende Zustände der Seele sind. Schon Plato hat dies genügend im Philebos ausgeführt.

3. Lust und Schmerz haben ihre Grade und ihre Zeitdauer. Als Gegensätze nähern sie sich einander durch die Abnahme im Grade und im Nullpunkt treffen beide zusammen, ein Zustand, der als die vollkommene Gefühllosigkeit oder Gleichgültigkeit bezeichnet werden kann. Die Gefühle wechseln in der Seele nicht so schnell, wie die Vorstellungen; sie bekunden damit ihre seiende Natur; jeder Versuch, ihre natürliche Dauer mit Gewalt abzukürzen, wird als ein Unnatürliches empfunden. Dies gilt selbst für den Schmerz; man will sich ausweinen. Wenn der schnelle Wechsel heftig kontrastirender Scenen, die sogenannte Effekthascherei, im Schönen unangenehm empfunden wird, so hat dies in dieser Natur der Gefühle seinen Grund.

4. Lust und Schmerz gehen keine Mischung zu einem neutralen Zustande ein. Auch daraus erhellt, dass das eine nicht die blosse Verneinung des andern sein kann; vielmehr bestehen beide nebeneinander und beschränken durch ihr Zugleichbestehen nur eines die Stärke des andern. Die Beobachtung lehrt, dass die Entstehung der Gefühle an bestimmte Ursachen geknüpft ist und dass der Wille für sich allein nicht hinreicht, sie eintreten zu lassen. Man kann sich nicht vornehmen, heute lustig und morgen traurig zu sein; oder die Lust aus einer Schmeichelei zu fühlen, ehe man sie gehört hat. Der Wille kann sich nur auf die Ursachen richten, welche diese Gefühle zur Folge haben. In dem Gebiete der Gefühle wird deshalb die volle Gesetzlichkeit, wie in der äussern Natur vorausgesetzt; die Freiheit hat hier keine Stelle.

5. Spinoza hat zuerst versucht, feste Gesetze für die Gefühle aufzustellen. Durch sein Prinzip, welches die Beobachtung verschmähte und Alles aus einem Begriffe entwickeln wollte, ist er indess hierbei wenig über einen dürren Formalismus hinausgekommen. Kant und viele Andere bestreiten, dass in diesem Gebiet überhaupt die Gesetzlichkeit bestehe. Da sie bemerkten, dass derselbe Gegenstand dem Einen Lust, dem Andern Schmerz bereitet, so soll nach ihnen hier nur der Zufall herrschen und die Gefühle sollen keinen Gegenstand der Wissenschaft abgeben. Diese falsche Auffassung ist es, weshalb seit Kant bis zur Gegenwart die Philosophie des Sittlichen und des Schönen sich sträubt, die Gefühle als einen Bestandtheil ihrer Begriffe und Gesetze anzuerkennen. Man meint die Gegenständlichkeit des Schönen, wie des Sittlichen nur erreichen zu können, wenn man diese Gefühle des Subjektes davon ausschliesst.

6. Eine sorgsame Beobachtung lehrt jedoch bald, dass in dem Gebiete der Gefühle dieselbe feste Gesetzlichkeit besteht, wie in der äussern Natur, und dass alle scheinbaren Ausnahmen nur daraus

hervorgehen, dass die Wirkung der einen Ursache durch das Hinzutreten einer zweiten verändert oder aufgehoben wird. Es bleibt deshalb für die Lehre der Gefühle die wichtigste Aufgabe, diese Gesetze aufzufinden. Dabei ergiebt sich, dass die unzähligen und mannichfachen Ursachen der Gefühle sich auf eine geringe Zahl von Arten zurückführen lassen und dass die Unterschiede in der Lust und dem Schmerz selbst nur durch die Verschiedenheit ihrer Ursachen bedingt sind. Indem das Handeln aller Menschen weit öfter durch diese Ursachen der Lust und des Schmerzes bestimmt wird als durch die sittlichen Beweggründe, so erhellt, dass die wissenschaftliche Erkenntniss der Ursachen der Lustgefühle den Schlüssel liefern wird, mit dem die meisten Räthsel im Thun und Leben der Einzelnen wie der Völker gelöset werden können.

7. Der Kürze halber sollen hier diese Ursachen nur für die Lust geordnet werden; aus ihren Gegensätzen ergeben sich von selbst die Ursachen der entsprechenden Arten des Schmerzes. Unter Lust werden hier alle Arten derselben verstanden; alle Zustände, welche die Sprache mit Vergnügen, Heiterkeit, Freude, Genuss, Glück, Entzücken, Seligkeit, mit wohlthuend, angenehm, süss, reizend u. s. w. bezeichnet; mögen diese Zustände aus sinnlichen oder geistigen Ursachen herkommen. Diese verschiedenen Worte bezeichnen nur besondere Arten der Lust, aber alle enthalten ein gemeinsames begriffliches Stück und das ist die Lust an sich. Dasselbe gilt von dem Schmerz.

8. Eine ausdauernde Beobachtung ergiebt, dass die kaum übersehbare Menge der einzelnen Ursachen der Lust sich auf acht oberste Klassen zurückführen lässt. Die Lust ist entweder 1) eine Lust aus dem Körper; oder 2) eine Lust aus dem Wissen; oder 3) eine Lust aus der Macht; oder 4) eine Lust aus der Ehre; oder 5) eine Lust aus fremder Lust; oder 6) eine Lust aus der kommenden Lust, oder 7) eine Lust aus dem Leben, oder endlich 8) eine Lust aus dem Bilde der Lust. Die sieben ersten Ursachen bewirken die realen Lustgefühle; die letzte bewirkt die idealen Lustgefühle, deren Unterschied bereits oben dargelegt worden ist.

9. Die Ursachen des Schmerzes zerfallen in ebensoviel entsprechende Klassen; sie sind in der Regel die Gegensätze der Ursachen der Lust, d. h. keine blosse Verneinung derselben, nicht der blos contradiktorische, sondern der conträre Gegensatz der Ursachen der Lust. Im Leben ist es ausserordentlich häufig, dass die Aufhebung oder Verminderung der Ursache einer Lust schon als Schmerz und die Verminderung des Schmerzes schon als Lust bezeichnet und betrachtet wird. Der Verlust eines Kindes gilt so als Ursache des Schmerzes,

obgleich er nur Aufhebung einer Ursache der Lust ist. Die Freisprechung von einer schweren Anklage gilt als Ursache der Lust, obgleich sie nur die Aufhebung der Ursache eines Schmerzes ist.

10. Das gewöhnliche Vorstellen wird hier fest dabei verharren, dass solcher Todesfall wirklich Schmerz und solche Freisprechung wirklich Lust bereite; allein es findet hier eine Selbsttäuschung statt. Der Seelenzustand nach dem Verluste des Kindes gleicht genau dem vor der Geburt desselben. Wäre jener Zustand wirklich ein schmerzlicher, so müsste es auch dieser gewesen sein, was aber bekanntlich nicht der Fall ist. Ebensowenig hat der Seelenzustand vor Erhebung der Anklage als ein freudiger gegolten, obgleich er in dieser Beziehung genau derselbe ist, wie der nach der Freisprechung. Wenn deshalb zwei an sich gleiche Zustände einmal als Lust, das andre mal als Schmerz gelten, so muss das eine mal eine Täuschung statt haben. Diese kommt für den spätern Zustand daher, dass unwillkürlich durch den vorhergehenden Zustand der Nullpunkt zwischen Lust und Schmerz in dem Vorstellen des Fühlenden verschoben worden ist und er damit jede Minderung des Schmerzes schon für eine wirkliche Lust hält, obgleich sie nur in Vergleich zu diesem vorigen Zustande ein Besseres, d. h. ein kleinerer Schmerz ist, aber keine wirkliche bejahende Lust. Die Allmähligkeit, mit der Lust und Schmerz abnehmen und ineinander übergehen, unterstützt diese allgemeine Täuschung und sie ist zugleich der Grund jener Meinung, dass die Lust nur eine Verneinung des Schmerzes sei, oder dass die Lust nur die Aufhebung des Schmerzes des unbefriedigten Begehrens sei; Ansichten, welche ein Schriftsteller gedankenlos dem andern nachschreibt und deren Wiederholung man bis zum Ueberdruss lesen und hören muss.

11. Die Lust aus dem Körper wird gewöhnlich die sinnliche Lust genannt. Es gehört dahin die Lust aus dem Essen und Trinken; aus der Bewegung und Ruhe; aus der Wärme und Kühlung; aus dem Reiten, Fahren, Tanzen, Schwimmen; die Lust aus der Einathmung frischer Luft; die Lust aus dem Kitzel und dem Geschlechtstriebe; die Lust aus dem Wohlgeruch der Blumen, aus der Weichheit des Sammtes, aus der Elasticität der Polster u. s. w. Diese Lust ist in allen solchen Fällen nur in der Seele und nicht in dem Körper. Der Körper ist nur die Ursache dieser Lust und wenn der Leidende seinen Schmerz in den kranken Zahn oder in den geschnittenen Finger verlegt, so wird doch nur die Ursache des Schmerzes an dieser Stelle von ihm wahrgenommen, aber der Schmerz selbst, als Gefühl, als seiender Zustand ist in der Seele.

12. Es ist unzweifelhaft, dass diese Lust sich in verschiedene

Arten nach dem Unterschiede ihrer Ursachen sondert; die Lust aus dem Essen ist eine andere, wie die aus der Ruhe und die aus dem Kitzel. Allein in allen diesen Arten von Lust ist ein Gemeinsames enthalten, was die begriffliche Lust aus dem Körper enthält und welches bedeutender ist, als der Zusatz, wodurch diese allgemeine Lust zu einer besondern wird. Der Unterschied der Arten der sinnlichen Lust ist deshalb nicht so gross, als der Unterschied ihrer Ursachen. Die Lust aus dem Körper ist die vorherrschende bei den Thieren, bei Kindern und bei rohen Menschen; daher schreibt sich das Vorurtheil gegen dieselbe, und selbst die Wissenschaft hat sich nicht davon frei halten können. Als Lust hat sie indess so viel Recht wie die andern Arten, und wenn ihr engere Schranken gezogen werden, so müssen diese anders begründet werden, als dadurch, dass diese Lust eine sinnliche sei.

13. Die Lust aus dem Wissen entspringt aus der Erkenntniss der Wahrheit an sich, ganz abgesehen von dem Nutzen und Gebrauch, der von solchem Wissen gemacht werden kann. Die Erkenntniss als solche ist schon eine Quelle der Lust für den Menschen. Auf diese Lust geht die Neugierde und die Wissbegierde; jene strebt nach der Kenntniss des Einzelnen, diese nach der Kenntniss des Allgemeinen; aber beide suchen nur das Wissen um seiner selbst willen. Die Freiheit oder der Selbstzweck der Wissenschaften besteht darin, dass sie nur gesucht werden um dieser Lust aus dem Wissen und nicht um andrer Arten der Lust willen. Die Lust aus dem Wissen geniesst auch derjenige, welcher ein Neues erfindet oder entdeckt. Da die Philosophen vorzugsweise diese Lust aus der Erkenntniss geniessen, so ist sie von ihnen über alle andre Lust erhoben und deshalb auch die Lust aus dem Schönen für eine solche erklärt worden. Plato und Aristoteles stellen beide die Lust aus der Erkenntniss als die höchste hin und als das Ziel alles Strebens. Allein als Lust steht sie nicht höher, wie jede andre; ihr höherer Werth muss anders begründet werden.

14. Die Lust aus der Macht entspringt gleichsam aus der Umkehrung der Lust aus dem Wissen. Diese entsteht, indem das Seiende sich in Wissen umsetzt; die Lust aus der Macht entsteht, indem das Wissen sich in ein Seiendes umsetzt. Auch hier beruht die Lust nur in der Verwirklichung des Gewollten, ohne weitere Rücksicht auf die sonstigen Folgen des vollführten Zweckes, die aus ihm hervorgehen können. Diese Lust zeigt sich deshalb am reinsten in dem Spiel und in allen Thätigkeiten, die in sich selbst ihren Zweck haben. Deshalb kam Schiller auf den Gedanken, die Herstellung des Schönen aus

einem Spieltrieb abzuleiten. Das Schöne soll allerdings nicht als Mittel für reale Zwecke dienen, und in sofern gleicht seine Herstellung einem Spiele. Allein das Schöne hat wie das Spiel einen Zweck und zwar in der Lust, welche es gewähren soll; bei dem Spiel ist diese Lust eine reale, bei dem Schönen eine ideale.

15. Diese Lust aus der Macht empfindet der Knabe, der über einen breiten Graben springt; der Reiter, der ein wildes Pferd bändigt; der Jäger, der das Wild erbeutet; der fertige Spieler bei den Kartenspielen, wo die Geschicklichkeit entscheidet; der, welcher ein Räthsel erräth oder eine mathematische Aufgabe löset. Diese Lust empfindet auch der Beamte, dem Gehorsam geleistet wird, und der Theoretiker, wenn er von seiner Wissenschaft eine praktische Anwendung macht und damit die Natur sich unterwirft. Wenn das Geld an sich hoch geschätzt wird, so geschieht es um dieser Lust aus der Macht willen, welche es seinem Besitzer gewährt. Diese Macht geht durch das Ausgeben des Geldes verloren, indem in der Regel eine andere Ursache der Lust dafür eingetauscht wird. Der Geizige ist von dem Verschwender in dem Streben nach Genuss und Lust nicht so verschieden, wie man gewöhnlich meint; nur die Art der Lust ist bei ihnen verschieden. Blos nach der Lust beurtheilt, handelt der eine so verständig als der andere; ja der Geizige vielleicht verständiger, da die Quelle seiner Lust, die Lust aus der Macht des Geldes, weniger vergänglich ist, als die vom Verschwender dafür eingetauschte.

16. Die Lust aus der Ehre wird oft den sittlichen Gefühlen gleichgestellt, indem man behauptet, die wahre Ehre stelle dieselben Forderungen, wie das sittliche Gebot. Allein wenn dies geschieht, so ist es nur zufällig; vor allem aber unterscheidet sich die Ehre von dem Sittlichen dadurch, das jene um der daraus abfliessenden Lust willen gesucht wird, während im Sittlichen die Lust gar keinen Beweggrund des Handelns abgeben darf. Die Ehre entspringt aus der Anerkennung der Nebenmenschen in Bezug auf einen Vorzug, welchen der Geehrte vor ihnen besitzt.

17. Welcher Art dieser Vorzug ist, bleibt dabei für die Ehre und die Lust aus derselben völlig gleichgültig. Unter Studenten bringt es Ehre, der stärkste im Biertrinken zu sein; unter Offizieren bringt die Gewandtheit im Duell Ehre; unter jungen Mädchen ist es ehrenvoll, die Erste im Tanze zu sein; unter Dieben gereicht die Geschicklichkeit im Stehlen zur Ehre; unter Hofleuten die Gewandtheit im Schmeicheln und Lakaiendienst. Eine besondere Stärke und Festigkeit im sittlichen Handeln erzeugt dagegen Achtung, nicht Ehre, zwei Bestimmungen, die sehr verschieden sind, wie sich später zeigen wird.

Die Anerkennung der Nebenmenschen für solche Vorzüge, d. h. die äussern Ehrenbezeigungen können in verschiedener Weise geschehen; im Alterthum geschah es durch Lorbeerkränze; jetzt durch Orden und Titel; in Asien geschieht es durch Niederknieen und in den Staub werfen. Der Genuss der Ehre ist in allen diesen Fällen derselbe; er steigt nur im Grade mit dem Steigen der Zahl oder des Ansehens derer, von denen die Anerkennung ausgeht, und mit der Stärke der Ehrenbezeigungen.

18. Die Lust aus fremder Lust und der Schmerz aus fremdem Schmerz ist das, was man gemeinhin die Liebe nennt. Aristoteles sagt: (Rhet. 2, 4.) »Lieben ist, dass wir für Jemanden das »wollen, was er für gut hält und zwar seinetwegen, nicht unsertwegen.« Dieses Wollen ist aber erst die Folge der Liebe oder der Lust, die wir an seinem Glück empfinden. Leibnitz sagt schon richtiger: (Nouveaux Essais. II. 20. § 4.) »Aimer est être porté, à prendre du plaisir dans la »perfection, bien, ou bonheur de l'objet aimé.« Der Zustand der Liebe ist für den Menschen der natürliche und die Regel. Es kann aber durch besondere Umstände diese Regel sich verkehren, so dass die fremde Lust den eignen Schmerz und der fremde Schmerz die eigene Lust erweckt; dieser Zustand ist dann der Hass. Man stellt die Liebe dem Egoismus entgegen und versteht unter dem letztern ein Wollen und Handeln, was lediglich die eigene Lust zum Ziele hat. In der Liebe meint man einen Zustand zu haben, wo nur die fremde, nicht die eigene Lust das Handeln bestimmt. Es wird denn nebenher viel Wunderbares und Nebelhaftes von der Liebe ausgesagt und in der christlichen Religion ist sie sogar zum Prinzip der ganzen Moral erhoben.

19. Allein die Liebe hat nicht mehr Wunderbares wie jede andere Lust und es bestimmt in ihr zuletzt nur die eigne Lust das Handeln, wie bei jeder andern Lust. Nur weil die Lust des Andern dem Liebenden selbst Lust bereitet, deshalb wird die Lust desselben das Ziel des eignen Handelns. In dem Handeln aus Liebe ist deshalb genau so viel Egoismus enthalten, wie in dem Handeln aus irgend einer andern Lust. Eine junge Frau würde trotz des vollkommen sittlichen Benehmens ihres Mannes sich sehr unglücklich fühlen; indem sie Gegenliebe fordert, liegt darin, dass der Mann in der Liebe zu ihr sein eignes Glück finden soll. Ueberhaupt kann der Wille nur durch zwei Beweggründe bestimmt werden; diese sind die eigne Lust und die eigne Achtung vor dem sittlichen Gebote. Weitere Beweggründe giebt es für den Menschen nicht. Aber in der Liebe liegt allerdings die Versöhnung der eignen Lust mit der fremden; in der Liebe allein verschwindet der Widerstreit beider, der in den andern

Arten der Lust besteht. Durch die Liebe ist die fremde Lust dem Menschen so werth, wie die eigne und sein Handeln theilt sich damit von selbst zwischen der Sorge für die eigne und für die fremde Lust. Schon durch die Liebe hat die Natur die Menschen davor geschützt, dass sie einander nicht allgemein berauben und todt schlagen; es bedarf dazu nicht erst des sittlichen Gebotes. Hobbes »bellum »omnium contra omnes« ist deshalb keineswegs der Urzustand der Menschen. Indem die Lust aus dem Raube mit dem Schmerz aus der Menschenliebe collidirt, wird jene Lust so lange ohne Wirksamkeit auf den Willen bleiben, als nicht besondere Umstände diese Regel, den Zustand der Liebe, aufheben.

20. Wenn die christliche Moral die Liebe zum Prinzip der Sittlichkeit erhebt, so ist mit diesem Worte mehr gemeint, wie das reine Gefühl der Lust aus fremder Lust. Als solche würde die Liebe wie jede andere Lust für sich allein ganz unfähig sein, ein erträgliches Zusammenleben der Menschen zu begründen; nur erst die Berücksichtigung aller Arten und Ursachen der Lust auf dem Wege der Klugheit könnte dieses Ziel erreichen. Für sich allein ist jede Lust die Feindin der andern und wenn Jeder nur für die Andern und nicht auch für sich selbst sorgen wollte, so würde im besten Falle das Ergebniss schlechter ausfallen, das Wohlbefinden Aller geringer sein, als wenn beide Richtungen neben einander bestehen. Schon die Klugheit fordert deshalb, dass man der Liebe Schranken setze.

21. Indem das Christenthum die Liebe zum Prinzip seiner Moral erhebt, liegt darin zunächst ein Widerspruch. Das sittliche Handeln kann nur aus Achtung vor den Geboten Gottes erfolgen; jede Einmischung eines Beweggrundes der Lust hebt die Reinheit des sittlichen Handelns auf, wie dies bei einem Handeln aus Liebe geschieht. Es war nur der Kampf gegen den in der Welt vorherrschenden Egoismus, welcher die Begründer der christlichen Moral in das andere Extrem, in die Liebe, trieb. Für sich allein ist aber die Liebe ebenso unfähig, das Glück der Menschen zu begründen, wie der Egoismus. Dieser Mangel der christlichen Lehre wird nur praktisch weniger bemerkbar, weil die natürlichen Triebfedern des Egoismus schon dafür sorgen, dass die Einseitigkeit der Liebes-Theorie sich nicht voll verwirklicht und ihre Mängel offenbart.

22. In den ersten Jahrhunderten des Christenthums hatte das Prinzip der Liebe eine andere Bedeutung. Bei den grossen Kirchenvätern ist es die Liebe zu Gott, welche das Handeln der Menschen leiten und bestimmen soll. In diesem Gedanken liegt das Grosse, dass damit der Gegensatz aufgehoben werden soll, der zwischen dem Handeln aus Lust und dem Handeln aus Pflicht besteht. Gott als Autori-

tät begründet durch seine Gebote das Sittliche, und das pflichtmässige Handeln vollzieht sich rein aus Achtung vor Gott. Aber die Begeisterung der ersten Christen war so gross, dass diese Zustände der Achtung ihnen nicht genügten; sie wollten, dass auch alle Lust nur in Gott gefunden werde und dass die Erfüllung dieser Gebote ebenso aus Lust, d. h. aus Liebe zu Gott geschehe. Diese Verbindung beider Beweggründe ist jedoch unmöglich und nur die Begeisterung, welche die christliche Welt in ihrem Beginn erfüllte, erklärt, wie man dies übersehen und das Unmögliche verlangen konnte.

23. Die Lust aus der kommenden Lust ist in der Hoffnung, der Schmerz aus dem kommenden Schmerz ist in der Sorge enthalten. Freudige Erwartung und ihr Gegensatz, die Angst, bezeichnen die stärkern Grade, wo das Eintreffen einer hohen Lust oder eines hohen Schmerzes nahe bevorsteht. Durch diese Art der Lust kann der Mensch das Zukünftige schon im Voraus geniessen und die Lust der Gegenwart in hohem Maasse vermehren. Diese Lust ist es, welche den Menschen selbst an das Eintreffen entfernter Möglichkeiten glauben lässt und welche ihm selbst in den verzweifelsten Lagen noch Trost gewährt. Keine Art der Lust wechselt aber so, wie diese mit dem Schmerz, weil jedes Kommende auch das Moment des Nicht-Eintreffens enthält. So wie dieses letztere hervortritt, macht die Hoffnung der Sorge Platz. Dieses Schwanken widerspricht an sich der beharrenden Natur der Gefühle, und kann deshalb für sich allein zur Ursache des Schmerzes werden, selbst wenn in diesem Schwanken die Hoffnung so stark auftritt, wie die Sorge. Daher kommt es, dass jede Ungewissheit an sich als ein Peinliches gilt.

24. Die Lust aus dem Leben scheint nur ein begrifflicher Auszug aus allen bisher betrachteten Arten der Lust zu sein; allein mit Unrecht. In dieser Lust ist das Dasein des Menschen an sich die Ursache derselben; selbst wenn die Besonderung dieses Daseins nur schmerzlich ist, bleibt dennoch das Dasein, das Leben für sich, eine Quelle der Lust, welche selbst den Unglücklichsten am Leben festhalten lässt. Die Furcht vor dem Tode ist in Wahrheit keine Furcht vor einem kommenden Schmerz, sondern die Furcht vor dem Verlust des Lebens, als einer Ursache der Lust; ebenso, wie man den Verlust eines Kindes fürchtet, obgleich dieser keine bejahende Ursache des Schmerzes, sondern nur die Vernichtung einer Ursache der Lust ist. So hält man das Geld fest und fürchtet seinen Verlust, weil sein Besitz eine Ursache der Lust ist, obgleich sein Verlust an sich noch keine Ursache des Schmerzes bildet. Deshalb sind jene Deklamationen der Stoiker und Cicero's, welche die Todesfurcht mit

dem Nichtsein im Tode widerlegen wollen, ein hohles Gerede, was den Verlust der Ursache einer Lust mit dem Eintritt der Ursache eines wirklichen Schmerzes verwechselt.

25. Diese Lust aus dem Leben und aus der Hoffnung ist es, welche vorzugsweise gegen den Selbstmord schützt. Das sittliche Verbot allein würde dazu nicht ausreichen. Wären diese zwei Arten der Lust nicht, so würde wahrscheinlich die grosse Mehrzahl der Menschen durch Selbstmord endigen. Wenn aber trotz jener Lust dennoch der Selbstmord in einzelnen Fällen eintritt, so zeigt dies nur, dass die Lust aus dem Leben bei dem Menschen nicht die überwiegende Stärke besitzt, wie bei den Thieren und dass bei ihm einzelne Schmerzen jene Lust so überbieten können, dass sie den Willen nicht mehr bestimmt. Ueberhaupt scheint mit der steigenden Kultur und Bildung die Stärke der Lust aus dem Leben abzunehmen; deshalb steigt mit der Kultur die Zahl der Selbstmorde. Es ist dies weder ein Beweis für die Abnahme der Sittlichkeit, noch für das Anwachsen des Elendes, sondern nur ein Beweis, dass die Empfänglichkeit für die Schmerzen aus der Schande, aus der Liebe und andern Ursachen verhältnissmässig mit der Bildung des Menschen steigen und die Lust aus dem Leben verhältnissmässig sinkt, so dass jene leichter und öfter das Uebergewicht erhalten und den Entschluss bestimmen.

26. Keine Lust wird in gewöhnlichen Verhältnissen weniger empfunden, als die aus dem Leben. Es ist dies eine Folge der Abstumpfung, weil die Ursache ohne Unterlass vorhanden ist und wirkt. Deshalb wird diese Lust erst dann lebhaft gefühlt, wenn der Mensch einer Lebensgefahr, oder einer schweren Krankheit eben erst entgangen ist, oder wenn der Tod an die Thür klopft.

27. Die letzte Klasse der Lust enthält die aus dem Bilde der Lust, oder mit dem bekanntern Namen, die Lust aus dem Schönen. Es steht ihr der Schmerz aus dem Bilde des Schmerzlichen oder aus dem Hässlichen gegenüber. Diese Definitionen werden sich später rechtfertigen. Diese Arten von Gefühlen werden nicht durch reale Gegenstände erweckt, sondern nur durch die Bilder von solchen. Sie sind deshalb idealer Natur im Gegensatz zu den realen Gefühlen aus den sieben vorgehenden realen Ursachen. Da jede dieser sieben Ursachen bildlich dargestellt werden kann, so wiederholen diese Gefühle in idealer Art alle Arten der realen Gefühle, sowohl der Lust als des Schmerzes; ja es wird sich später zeigen, dass auch die sittlichen Gefühle oder die Zustände der Achtung in reale und ideale zerfallen und letztere die Grundlage des Erhaben-Schönen bilden. Das Wesen dieser idealen Gefühle und ihr Unterschied von den rea-

len ist bereits früher entwickelt worden; ebenso ihre eigenthümlichen Beziehungen zu dem Willen und zu der Freiheit des Menschen.

28. Ausser diesen hier erörterten acht Ursachen der Gefühle giebt es keine weiter. Wenn dies für einzelne Fälle zweifelhaft scheint, so liegt es nur in der Verbindung mehrerer Arten von Ursachen, zu einem Gefühlszustand, so wie in dem gleichzeitigen Eintreten sittlicher Gefühle, wodurch der Gefühlszustand der Seele verschieden von den elementaren Zuständen erscheint. Es wird zu dem Verständniss des Vorgehenden beitragen, einige Fälle dieser Art aus dem Leben herbeizunehmen und in ihre Elemente aufzulösen. Sie werden zugleich zeigen, dass das Urtheil über das Handeln der Menschen und die Einsicht in ihr Inneres durch diese hier geschehene Zurückführung aller Beweggründe auf acht Klassen wesentlich erleichtert ist.

29. Die Lust eines Gastes bei einem Festmahle ist zunächst die Lust aus dem Körper im Essen und Trinken; weiter die Lust aus der Schönheit im Anblick der silbernen Tafelaufsätze; weiter die Lust aus dem Wissen, wenn ihm seine Nachbarin eine Stadtneuigkeit erzählt; weiter die Lust aus der Ehre, wenn er einen Trinkspruch mit Beifall ausgebracht hat; endlich die Lust aus fremder Lust, wenn er sieht, dass auch seine Frau und Tochter sich gut unterhalten. Diese Arten der Lust besondern sich dabei noch zu mancherlei Unterarten, verbinden sich mit einander und wechseln im gegenseitigen Grade der Stärke; sie alle zusammen bilden das sehr zusammengesetzte Vergnügen eines Festmahles und erklären die grosse Vorliebe für dieselben in Deutschland. Das Vergnügen eines Gastes kann auch durch Schmerzen gestört werden; er leidet z. B. an Kopfschmerz, d. h. an Schmerzen aus dem Körper; oder er hat zu Hause ein krankes Kind, was ihm Sorge macht, d. h. er hat Schmerz aus kommendem Schmerz; oder er hat nicht den seiner Stellung entsprechenden Platz erhalten, d. h. er hat Schmerz aus verletzter Ehre und das Kleid seiner Frau wird mit Sauce begossen, d. h. er hat Schmerz aus fremdem Schmerz.

30. Das Vergnügen bei der Jagd enthält 1) die Lust aus der Macht, welche in dem Erlegen des Wildes sich äussert; 2) die Lust aus dem Körper in dem Genuss der frischen Lust, der Bewegung und des spätern Frühstücks; 3) die Lust aus kommender Lust, wenn das Wild durch die Treiber aufgescheucht, allmählig herankommt; und 4) die Lust aus der Ehre, wenn der Schütze mehr als die Andern an Wild erlegt hat. Die Eitelkeit einer schönen Frau enthält als Gefühlszustand: 1) die ideale Lust aus der eignen Schönheit, 2) die reale Lust aus der Ehre, welche ihr durch die besondern Artigkeiten im Gegensatz zu andern Frauen erwiesen wird, und 3) die Lust aus der

Macht, indem alle Männer ihr zu Dienste stehen und ihren Willen vollführen. Ueberwiegt diese letzte Lust, so gilt die Frau als kokett.

31. Die Lust der Verliebten ist eine Mischung der Lust aus der Liebe mit der Lust aus der Macht und mit der sinnlichen Lust. Indem die geschlechtlichen Empfindungen sich bewusst oder unbewusst einmischen, verlangt diese Liebe vor allem die Nähe des Geliebten und die Gegenliebe, was bei andern Arten der Liebe weniger stark hervortritt. In der Gegenliebe wird dem Liebenden die gleiche Macht über den Andern gegeben und er von dem Schmerz der Sclaverei befreit, in der er bei unerwiederter Liebe sich befindet. Wegen ihres hohen Grades und wegen der Beimischung sinnlicher Lust ist diese Art der Liebe vergänglicher, wie andere Arten.

32. Wenn allen Arten der Liebe das Verlangen nach Gegenliebe innewohnt, so beruht dies theils in dem Schmerz der Machtlosigkeit, dem Geliebten gegenüber, theils in der völligen Verrückung aller Ziele seines Handelns, welche durch die Liebe in dem Liebenden erfogt; denn nicht mehr die eignen Gefühle, sondern die der Geliebten bestimmen sein Handeln. Daher kommt sich der Verliebte wie völlig verwandelt vor; er kennt sich selbst nicht mehr. Beide Uebelstände werden durch die Gegenliebe gehoben; insbesondere giebt sie die Gewissheit, dass die eigne Lust auch die des andern ist und dass die Ziele beider Liebenden in keine so starken Gegensätze gerathen werden, um eine völlige Verleugnung der eignen Natur zu fordern.

33. Diese Beispiele mögen genügen; der aufmerksame Leser wird danach leicht in andern Fällen die Elemente verwickelter Zustände herausfinden. Solche Beschäftigung ist zugleich eine der besten philosophischen Schulübungen. Das Ziel der Philosophie ist nicht das Zerreissen und Zerstören des Lebendigen, sondern nur das Erkennen der in dem Lebendigen vorhandenen und wirksamen Elemente und der sie einenden Formen. Da das begriffliche Trennen des Philosophen nicht an dem Gegenstande selbst, sondern nur an der Vorstellung desselben vollzogen wird, so ist der Vorwurf, dass die Philosophie das Lebendige, den Genuss zerstöre, völlig unbegründet. Im Gegentheil, je stärker er sich im Sein erhält, desto besser ist sie im Stande, ihn zu beobachten.

34. Bei solcher Betrachtung des Lebens wird sich zeigen, dass die wirklichen Zustände desselben in der Regel eine Verbindung verschiedener Arten der Lust oder ein Zugleichsein der Lust mit dem Schmerz enthalten. Insbesondere kann durch die Sorge oder den [illegible]erz aus kommendem Schmerz beinah jede Lust verbittert werden, [illegible] bei ängstlichen und schwermüthigen Personen zeigt. Aus

diesen Umständen erklärt es sich, wenn Philosophen von schwermüthigem Temperament in der Welt und in dem Leben beinah nichts als Schmerzen sehen und die Erde ihnen nur als ein Jammerthal erscheint. Allerdings liegen für jeden Menschen und zu jeder Stunde seines Lebens zugleich Ursachen der Lust und des Schmerzes vor, welche beide auf sein Gefühl einwirken. Welche Ursachen dabei die Oberhand behalten, hängt von seiner Empfänglichkeit ab. Die grosse Mehrzahl der Menschen ist empfänglicher für die Hoffnung wie für die Sorge. Wenn Schopenhauer in seinem Missmuth überall nur die Ursachen des Schmerzes überwiegen sieht, so ist er nicht berechtigt, solchen Gefühlszustand für den allgemeinen zu erklären und darauf eine Ethik zu erbauen, deren Ziel nur auf die Verneinung des Willens zum Leben, d. h. auf die Selbstvernichtung hinausläuft.

35. Dies führt auf die wichtige Lehre von der Empfänglichkeit für die Ursachen der Gefühle. Die Gefühle sind niemals von der äussern Ursache allein bedingt, sondern zugleich von den besondern Zuständen des Menschen, auf den die Ursache wirkt. Weil diese Bedingung von der Philosophie nicht gehörig beachtet worden ist, hat sich in ihr die Meinung von der Zufälligkeit der Gefühle gebildet. Mit Hinzunahme dieses Faktors in die Formel können aber die Gefühlszustände ebenso sicher berechnet werden, wie die Vorgänge in der äussern Natur.

36. Die Ermittelung der letzten Elemente der Empfänglichkeit ist die Aufgabe der Physiologie und Psychologie. Hier wird die Betrachtung der nähern Zustände genügen. Danach ist die Empfänglichkeit von vier Umständen bedingt: 1) von der natürlichen Anlage, 2) von der Bildung, 3) von der Abstumpfung und 4) von der Ausgleichung. Die Unterschiede der natürlichen Anlagen sind bekannt; sie hängen oft mit feinen Sinnesorganen und einem Talent zu einer besondern Thätigkeit zusammen; oft auch mit einer, nach einer bestimmten Richtung überwiegenden geistigen Kraft. Der eine ist empfänglicher für die Lust aus dem Wissen des Allgemeinen, der andere für die Lust aus der Ehre, der dritte für die sinnliche Lust, der vierte für die ideale Lust aus dem bildlichen oder tönenden Schönen. Die gleiche Ursache wirkt deshalb bei verschiedenen Menschen sehr verschiedene Grade der Lust. Zu dieser ersten Klasse gehören auch die vorübergehenden natürlichen Zustände, wonach das Essen nur dem Hungrigen, die Ruhe nur dem Ermüdeten und die Bewegung nur dem Ausgeruhten Lust bereitet.

37. Erziehung, besondere Richtungen des Lebens, Ausbildung

des Geistes und Aehnliches machen die zweite Klasse von Umständen, welche die Empfänglichkeit bestimmen. Dem Bergmann ist seine Lebensweise unter der Erde lieb und eine Quelle der Lust, während die des Matrosen ihm unerträglich erscheint. Für Letzteren gilt das Entgegengesetze. Die Empfänglichkeit des Wilden ist eine andere, wie die des Gesitteten. Unter Kultur und Bildung wird weniger ein gestiegenes Wissen oder eine grössere Sittlichkeit verstanden, als vielmehr eine gegen den rohen Menschen veränderte Empfänglichkeit für die Ursachen der Lust und des Schmerzes. In der Bildung liegt 1) dass die Empfänglichkeit im Allgemeinen reizbarer ist; dass schwächere Ursachen bei dem Gebildeten den gleichen Grad von Lust oder Schmerz erwecken, den bei dem rohen Menschen nur stärkere Ursachen bereiten; 2) dass die Empfänglichkeit für besondere Arten der Lust gestiegen, für andere gefallen ist. Insbesondere steigt mit der Bildung die Empfänglichkeit für die Lust aus dem Wissen des Allgemeinen (Wissenschaften), aus der Ehre, aus der kommenden Lust, aus der fremden Lust und aus dem Schönen; dagegen sinkt die Empfänglichkeit für die gröbern Arten der Lust aus dem Körper und aus der Macht. In Folge dessen lebt der Wilde ohne Sorge um den nächsten Tag, nur in der Gegenwart; der Gebildete dagegen mehr in der Zukunft.

38. In dieser veränderten Empfänglichkeit liegt das Wesen des so viel umlaufenden Begriffes der Bildung. Sie gehört in das Gebiet der Lust und hat mit der Sittlichkeit nichts zu schaffen. Das gestiegene Wissen ist nur eine ihrer Ursachen, aber es ist nicht die Bildung selbst. Das Angenehme eines gebildeten Menschen liegt lediglich in seiner feinern Empfänglichkeit für die Gefühle, insbesondere für die Gefühle aus fremder Lust, und in seinem daraus folgenden rücksichtsvollen Benehmen und Handeln. Die Bildung steigert auch nicht die Summe der Lust oder des Glückes, sondern sie ändert nur die Arten der Lust, aus denen sich das Glück zusammensetzt. Der rohe Mensch, ja das Thier können dem Grade nach so glücklich sein, wie der gebildete Mensch, aber nicht der Art nach.

39. Da die Lust nur in der Seele ist und ihren Kern bildet, an den sich alles Andere ansetzt, so ist die Annahme berechtigt, dass die stärkere, geistigere Seele auch vergleichsweise jede Art von Lust und Schmerz tiefer und eindringender fühlt, als niedere schwächere Seelen. Deshalb werden Thiere dieselben körperlichen Verletzungen oder Verwundungen weniger schmerzlich empfinden als der Mensch, und unter den Menschen der geistig schwächere weniger als der geistig starke. Deshalb können die Indianer Amerika's die Torturen

die sie als Gefangene von ihren Siegern erleiden, leichter ertragen als die Europäer. Deshalb empfinden Thiere auf den untersten Stufen des Thierreichs den Verlust ihrer wichtigsten Organe kaum so schmerzlich, als der Mensch den Stich einer Stecknadel. Das Mitleiden mit den Thieren, welches diesen Unterschied vergisst, führt deshalb zu Uebertreibungen.

40. Selbst die Lust aus dem Körper werden geistig hoch stehende Menschen viel stärker empfinden, wie geistesschwache. Dies gilt namentlich auch für die geschlechtliche Lust und es erklärt sich daraus, weshalb der Mensch im Vergleich zu den Thieren diese Lust viel heftiger und dauernder aufsucht und weshalb gerade geistig hervorragende Männer und Frauen dieser Lust sehr ergeben sind. Es ist anzunehmen, dass höhere geistige Wesen, als die Menschen, alle Lust überhaupt in viel höherm Grade empfinden, als die Menschen, gleichviel welches die Ursachen derselben sind. Die Seligkeit der Engel und Auferstandenen wird deshalb mit Recht von der christlichen Religion viel höher als das Glück der irdischen Menschen gestellt, selbst wenn auch die Ursachen bei beiden die gleichen sein sollten. Aus demselben Grunde ist der Schmerz und die Lust des Erwachsenen bei gleicher Ursache viel stärker im Grade als die der Kinder. Wenn es richtig ist, dass das höhere Wissen einer Seele auch das Zeichen ihres höhern Seins ist, so folgt daraus, dass geistig hervorragende Menschen die Andern nicht blos an Wissen übertreffen, sondern auch in dem Grade ihrer Freuden und ihrer Schmerzen, ein Ergebniss, was sich unmittelbar nicht feststellen lässt.

41. Die Empfänglichkeit wird drittens durch die Abstumpfung bestimmt. Das Gesetz lautet hier: Jede Ursache eines Gefühles schwächt durch die stete Fortdauer ihrer Wirksamkeit die Empfänglichkeit dafür, so dass zuletzt trotz dem Fortbestehen der Ursache das Gefühl ganz aufhören kann. Die einzelnen Fälle sind bekannt. Der Genuss in einem Concert ist bei den letzten Stücken schwächer, als bei den ersten, selbst wenn sie an Schönheit den ersten nicht nachstehen. Eine romantische Gegend, die man alltäglich aus seinem Fenster sieht, wird zuletzt mit Gleichgültigkeit betrachtet. Die Freude über einen Orden wird nach einigen Monaten so schwach, dass das Verlangen nach einer höhern Klasse entsteht. Der Anfänger, der sein erstes Stück auf dem Piano spielt, geniesst die Lust aus der Macht in höherm Grade, als der Virtuos bei der Ausführung seines Concertes.

42. Wenn das Neue, der Wechsel, oft als eine besondere Ursache der Lust behauptet wird, so ist dies unrichtig; es ist damit

des Geistes und Aehnliches machen die zweite Klasse von Umständen, welche die Empfänglichkeit bestimmen. Dem Bergmann ist seine Lebensweise unter der Erde lieb und eine Quelle der Lust, während die des Matrosen ihm unerträglich erscheint. Für Letzteren gilt das Entgegengesetze. Die Empfänglichkeit des Wilden ist eine andere, wie die des Gesitteten. Unter Kultur und Bildung wird weniger ein gestiegenes Wissen oder eine grössere Sittlichkeit verstanden, als vielmehr eine gegen den rohen Menschen veränderte Empfänglichkeit für die Ursachen der Lust und des Schmerzes. In der Bildung liegt 1) dass die Empfänglichkeit im Allgemeinen reizbarer ist; dass schwächere Ursachen bei dem Gebildeten den gleichen Grad von Lust oder Schmerz erwecken, den bei dem rohen Menschen nur stärkere Ursachen bereiten; 2) dass die Empfänglichkeit für besondere Arten der Lust gestiegen, für andere gefallen ist. Insbesondere steigt mit der Bildung die Empfänglichkeit für die Lust aus dem Wissen des Allgemeinen (Wissenschaften), aus der Ehre, aus der kommenden Lust, aus der fremden Lust und aus dem Schönen; dagegen sinkt die Empfänglichkeit für die gröbern Arten der Lust aus dem Körper und aus der Macht. In Folge dessen lebt der Wilde ohne Sorge um den nächsten Tag, nur in der Gegenwart; der Gebildete dagegen mehr in der Zukunft.

38. In dieser veränderten Empfänglichkeit liegt das Wesen des so viel umlaufenden Begriffes der Bildung. Sie gehört in das Gebiet der Lust und hat mit der Sittlichkeit nichts zu schaffen. Das gestiegene Wissen ist nur eine ihrer Ursachen, aber es ist nicht die Bildung selbst. Das Angenehme eines gebildeten Menschen liegt lediglich in seiner feinern Empfänglichkeit für die Gefühle, insbesondere für die Gefühle aus fremder Lust, und in seinem daraus folgenden rücksichtsvollen Benehmen und Handeln. Die Bildung steigert auch nicht die Summe der Lust oder des Glückes, sondern sie ändert nur die Arten der Lust, aus denen sich das Glück zusammensetzt. Der rohe Mensch, ja das Thier können dem Grade nach so glücklich sein, wie der gebildete Mensch, aber nicht der Art nach.

39. Da die Lust nur in der Seele ist und ihren Kern bildet, an den sich alles Andere ansetzt, so ist die Annahme berechtigt, dass die stärkere, geistigere Seele auch vergleichsweise jede Art von Lust und Schmerz tiefer und eindringender fühlt, als niedere schwächere Seelen. Deshalb werden Thiere dieselben körperlichen Verletzungen oder Verwundungen weniger schmerzlich empfinden als der Mensch, und unter den Menschen der geistig schwächere weniger als der geistig starke. Deshalb können die Indianer Amerika's die Torturen,

die sie als Gefangene von ihren Siegern erleiden, leichter ertragen als die Europäer. Deshalb empfinden Thiere auf den untersten Stufen des Thierreichs den Verlust ihrer wichtigsten Organe kaum so schmerzlich, als der Mensch den Stich einer Stecknadel. Das Mitleiden mit den Thieren, welches diesen Unterschied vergisst, führt deshalb zu Uebertreibungen.

40. Selbst die Lust aus dem Körper werden geistig hoch stehende Menschen viel stärker empfinden, wie geistesschwache. Dies gilt namentlich auch für die geschlechtliche Lust und es erklärt sich daraus, weshalb der Mensch im Vergleich zu den Thieren diese Lust viel heftiger und dauernder aufsucht und weshalb gerade geistig hervorragende Männer und Frauen dieser Lust sehr ergeben sind. Es ist anzunehmen, dass höhere geistige Wesen, als die Menschen, alle Lust überhaupt in viel höherm Grade empfinden, als die Menschen, gleichviel welches die Ursachen derselben sind. Die Seligkeit der Engel und Auferstandenen wird deshalb mit Recht von der christlichen Religion viel höher als das Glück der irdischen Menschen gestellt, selbst wenn auch die Ursachen bei beiden die gleichen sein sollten. Aus demselben Grunde ist der Schmerz und die Lust des Erwachsenen bei gleicher Ursache viel stärker im Grade als die der Kinder. Wenn es richtig ist, dass das höhere Wissen einer Seele auch das Zeichen ihres höhern Seins ist, so folgt daraus, dass geistig hervorragende Menschen die Andern nicht blos an Wissen übertreffen, sondern auch in dem Grade ihrer Freuden und ihrer Schmerzen, ein Ergebniss, was sich unmittelbar nicht feststellen lässt.

41. Die Empfänglichkeit wird drittens durch die Abstumpfung bestimmt. Das Gesetz lautet hier: Jede Ursache eines Gefühles schwächt durch die stete Fortdauer ihrer Wirksamkeit die Empfänglichkeit dafür, so dass zuletzt trotz dem Fortbestehen der Ursache das Gefühl ganz aufhören kann. Die einzelnen Fälle sind bekannt. Der Genuss in einem Concert ist bei den letzten Stücken schwächer, als bei den ersten, selbst wenn sie an Schönheit den ersten nicht nachstehen. Eine romantische Gegend, die man alltäglich aus seinem Fenster sieht, wird zuletzt mit Gleichgültigkeit betrachtet. Die Freude über einen Orden wird nach einigen Monaten so schwach, dass das Verlangen nach einer höhern Klasse entsteht. Der Anfänger, der sein erstes Stück auf dem Piano spielt, geniesst die Lust aus der Macht in höherm Grade, als der Virtuos bei der Ausführung seines Concertes.

42. Wenn das Neue, der Wechsel, oft als eine besondere Ursache der Lust behauptet wird, so ist dies unrichtig; es ist damit

nur das hier aufgestellte Gesetz der Empfänglichkeit anerkannt; das Neue wirkt nur stärker, weil die Empfänglichkeit dafür noch nicht abgestumpft ist; aber das Neue an sich ist keine besondere Ursache der Lust. Dieses Gesetz der Abstumpfung gilt für den Schmerz eben so, wie für die Lust. Um den Wirkungen der Abstumpfung für die Lust zu entgehen, haben die Menschen in ihren Sitten die sinnreichsten Einrichtungen getroffen. Man wechselt deshalb bei einem Gastmahle mit den Gerichten; bei einem Ball mit den Tänzen; bei der geselligen Unterhaltung mit den Gegenständen. Man wechselt mit den Moden, mit den Spaziergängen; umgekehrt leidet die christliche Ehe unter der Abstumpfung, welche die ununterbrochene Verbindung derselben Personen für ihre gegenseitigen Vorzüge herbeiführt.

43. Die Arbeit des Menschen hat ihre höchste Bedeutung gerade darin, dass sie ihn gegen diese Abstumpfung schützt, und dieser Umstand würde die Arbeit als werthvoll gelten lassen, auch wenn sie zur Erhaltung des Lebens nicht nothwendig wäre. Die Arbeit kann aus verschiedenen Gesichtspunkten gerechtfertigt werden. Die Moralisten stellen sie in ihrem Eifer gegen die Lust über diese und setzen den Zweck des Lebens in die Arbeit und nicht in den Genuss. Die Thätigkeit an sich ist von Vielen zum Prinzip der Ethik erhoben. Selbst der gelehrte Gervinus fällt noch in diesen Fehler; er lobt den Shakespeare, weil in seiner Moral alles auf den Antrieb zur Thätigkeit hinausläuft (Gervinus, Shakespeare II. 554); allein ohne Ziel ist jede Thätigkeit leer; erst das Ziel giebt dieser den Werth und jedes Ziel ruht auf den Gefühlen, mithin liegt in diesen der Werth der Arbeit.

44. Der nächste Rechtfertigungsgrund der Arbeit ist mithin, dass ohne sie das Leben nicht erhalten werden kann, und ohne sie die Mittel zu der Lust und zu dem sittlichen Handeln versiegten. Allein wenn dem Menschen auch ohne Arbeit die Güter des Lebens zufielen, würde die Arbeit für ihn eine hohe Bedeutung behalten. Denn sie gewährt in sich die Lust aus der Macht und steigert diese durch die Stärkung der Kräfte des Menschen überhaupt, wenn die Arbeit nicht einseitig betrieben wird. Sodann enthält jede Arbeit eine Unterbrechung des Geniessens, der Lust, und dies ist ihre bedeutendste Seite, die selbst dann bitter vermisst werden würde, wenn das Leben ohne Arbeit bestehen könnte. Die müssigen Reichen vermissen diese Unterbrechung ihrer Genüsse sehr schmerzlich. Beinah jeder sucht deshalb nach einer Arbeit. Ohne Arbeit tritt die Abstumpfung für die Genüsse des Lebens so stark ein, dass gerade die Reichsten deshalb am ersten zum Selbstmord schreiten.

45. Der letzte Umstand, welcher die Empfänglichkeit bestimmt, ist die Ausgleichung. Es ist damit ein zweifaches bezeichnet. Einmal wächst die Lust selbst nicht in demselben Verhältnisse mit der Ursache derselben. Fechner hat behauptet, dass, wenn die Ursache in geometrischer Progression wächst, die Lust nur in arithmetischer oder wie die Logarithmen jener wachse. Wenn dies Gesetz auch nicht in dieser scharfen Bestimmtheit bestehen mag, und wenn es auch nicht für alle Arten der Lust erwiesen werden kann, so bestätigt doch im Allgemeinen die Beobachtung dasselbe. Der zweite Thaler, den man in die Sparkasse einlegt, macht mehr Freude als später der hundertste, wenn man schon 99 Thaler darin hat. Der erste Orden macht glücklicher, als der zweite. Das Kommando über eine Compagnie macht dem jungen Offizier mehr Freude, als das spätere über ein ganzes Regiment.

46. Sodann liegt in dieser Ausgleichung, dass mit jedem Steigen einer Lust die Empfänglichkeit für die Lust überhaupt abnimmt, dagegen die für den Schmerz steigt, und umgekehrt. Eine aufmerksame Beobachtung der reichen und sogenannten glücklichen Menschen lässt dies leicht erkennen. Reiche Leute, Alle, denen es gut geht, sind für die Vermehrung ihrer Glücksgüter und der Genüsse des Lebens sehr unempfindlich; dagegen verletzt sie schon eine kleine Ursache des Schmerzes tief. Der Arme, der Bedrängte empfindet dagegen solche Kleinigkeiten gar nicht, wohl aber ist er sehr empfänglich für jede, auch die kleinste Ursache der Lust. Er empfindet dasjenige in einem hohen Maasse von Lust, was der Glückliche kaum bemerkt.

47. Diese beiden Gesetze, das der Ausgleichung und das der Abstumpfung, sind für die allgemeine Gleichheit des Glückes unter den Menschen von der höchsten Bedeutung. Die Wissenschaft hat bisher diese Bedeutung viel zu wenig beachtet. Aller Fortschritt in der Gestaltung und Verbesserung der Staats- und Gesellschafts-Formen ist seit Anbeginn wesentlich auf die allgemeine Gleichheit der Menschen gerichtet. Diese Gleichheit ist aber nur dann eine wahre, wenn sie eine Gleichheit des Glückes der Einzelnen enthält; denn das Glück, die möglichst hohe und dauernde Summe von Lust, ist das letzte Ziel, dem Alle nachstreben.

48. Alles, was der sociale Fortschritt hierfür zur Zeit erstrebt, ist aber nur eine Gleichheit in den Ursachen des Glückes, eine möglichst gleiche Vertheilung der Güter des Lebens. Die Gleichheit in diesem Punkte wird aber immer eine Unmöglichkeit bleiben. Die nicht zu hindernde Ungleichheit in den natürlichen, körperlichen und geistigen Anlagen und Kräften der einzelnen Menschen würde

diese äussere Gleichheit, selbst wenn sie einmal gewaltsam errungen sein sollte, schnell wieder zerstören. Die Aussichten für die allgemeine Gleichheit des Glückes wären deshalb sehr trostlos, wenn nicht die Natur durch jene beiden Gesetze dies Ziel längst in einem viel stärkern Maasse verwirklicht hätte, als alle Einrichtungen der Menschen je vermögen werden. Indem die Lust und das Glück nicht von einer, sondern von zwei Bedingungen abhängig sind, und indem die Wirksamkeit der einen in demselben Grade sinkt als die der andern steigt, muss das Produkt beider Faktoren, d. h. das Glück für Arme und Reiche, für Gesunde und Kranke, im letztern Ergebnisse das Gleiche sein. Die Ungleichheiten liegen für Alle nur in den kurzen Perioden, wo die Abstumpfung und Ausgleichung für die veränderten Umstände noch nicht sich ausgebildet haben.

49. Trotzdem dass die Erfahrung hierzu täglich die Beläge liefert, beharrt doch die gewöhnliche Meinung bis hinauf zu den höchsten Ständen dabei, das Glück nur in der einen Ursache, in den Gütern zu suchen und nur danach zu messen. Das Bestreben Aller geht heute wie vor Jahrtausenden nur auf Steigerung dieser Ursachen, auf Vermehrung der Güter; Tag und Nacht müht man sich darum, ohne zu bedenken, dass die Wirkung jedes Zuwachses hierin nach kurzer Zeit durch das Gesetz der Abstumpfung und der Ausgleichung des Glückes sehr bald auf das frühere Maass zurücksinkt. Wenn irgend jemand den Namen eines Communisten verdient, so ist es nicht der Mensch, sondern die Natur.

50. Nachdem hiermit das Wesen der Lustgefühle und der Empfänglichkeit des Menschen dargelegt worden, bleibt nur noch zu bemerken, dass das Denken bei dem durch die Lust bestimmten Handeln ebenso wohl helfend eintreten kann, wie bei dem sittlichen Handeln. In Folge der steigenden Erkenntniss der Naturgesetze ist der Mensch im Stande, die Folgen seines Handelns mit immer grösserer Sicherheit vorauszusehen. Wenn unter diesen Folgen sich schmerzliche befinden, so wird ihn dies von der Handlung zurückhalten; ja selbst wenn die Handlung ihm zunächst eine Lust gewährt, wird der in ihren Folgen enthaltene grössere Schmerz ihn zur Aufgabe der Handlung und Entsagung der Lust bestimmen. Ebenso wird der in einer Handlung zunächst enthaltene Schmerz ihn von der Handlung nicht abhalten, wenn in den spätern Folgen eine grössere Lust sich zeigt. Der Mensch ist daher auch im Stande, rein durch die Beweggründe der Lust und ohne alle Hülfe der sittlichen Gebote sein Handeln so einzurichten, dass er vor Schmerz und Schaden möglichst bewahrt bleibt und den nach den Umständen höchsten Grad von Glück

erreicht. Dies ist das kluge Handeln, was sich ebenso wie das sittliche Handeln zu festen Regeln ausbilden kann. Die Klugheit hat nur die Lust zum Ziele und bestimmt ihre Gebote nur danach; die Sittlichkeit hat nur die Erfüllung der sittlichen Gebote zum Ziele, ohne alle Rücksicht auf Lust und Schmerz.

51. Es ist daher ein falscher Vorwurf, wenn die Moralisten die Lust für das Unvernünftige erklären und die Vernunft nur in der Tugend finden. Das Denken und Ueberlegen kann ebenso wohl im Dienst der Lust, wie des Sittlichen geschehen. Die Klugheit hat dabei ihre Grade, wie die Sittlichkeit, d. h. sie ist bald mehr, bald weniger im Stande, die unmittelbaren Antriebe der nächsten Gefühle um der spätern Folgen willen zu bekämpfen. Wer das Handeln der Menschen vorurtheilsfrei betrachtet, wird bemerken, dass der grössere Theil alles Handelns durch die Beweggründe der Lust nach den Regeln der Klugheit bestimmt wird; die sittlichen Beweggründe für sich allein treten nur selten auf; es sind nur einzelne, besonders strenge Gebote, wo sie sich wirksam zeigen. Die Klugheit hat deshalb in dem wirklichen Leben eine ausgedehntere Wirksamkeit und Bedeutung, als die Sittlichkeit.

52. Es ist selbst wahrscheinlich, dass die Sitten und Gestaltungen des Lebens, das Eigenthum, die Verträge, die Ehe, die Familie, die Gemeinde, der Staat, wenn die Lust und die Klugheit hierbei die Menschen allein geleitet hätten, dennoch ebenso sich gebildet haben würden, wie sie gegenwärtig bestehen, obgleich die jetzige Gestaltung nicht auf die Lust, sondern auf die Gebote der Moral und des Rechts gestützt ist. Eine genaue Kenntniss der sittlichen Verhältnisse zeigt, dass sie im Grossen und Ganzen, auch abgesehen von ihrer sittlichen Natur, in sich die besten und passendsten Wege zum Glück enthalten. Ist diese richtig, so würde die Klugheit zuletzt zu denselben Wegen und Gestaltungen geführt haben. Je mehr das allgemeine Wohl auch das Ziel für die Mächte wird, welche die Quelle des Rechts und der Moral sind, desto mehr wird der Inhalt ihrer Gebote mit dem der Klugheit zusammentreffen, und es kann als Ziel der Entwicklung und des Fortschritts der Menschheit hingestellt werden, dass Recht und Klugheit, Pflicht und Lust dem Inhalt nach zuletzt in Eins zusammenfallen.

3. Die Achtungs-Gefühle.

1. Die Erkenntniss der Natur des Sittlichen ist von jeher dadurch sehr erschwert worden, dass man nicht mit der Beobachtung des einzelnen Sittlichen und seiner geschichtlichen Entstehung be-

gonnen hat, sondern durchaus nach einem Prinzip, als Erstem, verlangt hat, aus dem der besondere Inhalt sich in genetischer Weise entwickeln solle. Selbst Stahl hält dies noch für nothwendig, und es war natürlich, dass bei solchem Verfahren das Denken allein sich für fähig und berechtigt halten musste, dieses Prinzip zu finden. Aus diesem Grunde ist die Philosophie des Sittlichen noch gegenwärtig wenig über das hinaus gekommen, was schon die Griechen erreicht hatten. Noch heute besteht der Unterschied der Systeme nur darin, dass das Sittliche entweder auf das Prinzip der Lust oder auf das Prinzip der Vernunft gestützt wird. Epikur, Spinoza, die französischen Enzyklopädisten, Bentham halten an der Lust fest; Zeno, die Stoiker, Kant, Fichte, Hegel und alle Idealisten nehmen die Vernunft zum Prinzip.

2. Bei dem Sittlichen sind es wesentlich zwei Fragen, auf welche die Wissenschaft Antwort geben soll: 1) woher entnimmt das Sittliche seinen Inhalt und 2) woher entnimmt es seine Wirksamkeit auf den Willen. Das Prinzip der Lust bietet zwar in den äussern Ursachen derselben und in der natürlichen Wirksamkeit der Lust auf den Willen diese Antworten; allein es erreicht trotzdem das Sittliche nicht und gelangt nur zu einem System der Klugheit. Dies kann, wie oben gezeigt worden, in seinem Ausbau und Inhalt dem System des Sittlichen ziemlich gleichen, und diese Aehnlichkeit hat die Anhänger dieses Prinzips, namentlich Bentham, in ihrem Glauben, an dessen Wahrheit bestärkt. Aber diesem Prinzip widerspricht die von der Selbstwahrnehmung unzweifelhaft gegebene Thatsache, dass neben den Antrieben der Lust im Menschen noch ein anderer Beweggrund hin und wieder auftritt, welcher die Handlung um ihrer selbst willen fordert, ganz ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung für die Lust oder den Schmerz.

3. In Anerkenntniss dieser Thatsache wendeten die andern Systeme sich zu dem Prinzip der Vernunft, welches bei Hegel auch als der allgemeine Wille, oder als der substanzielle Wille bezeichnet wird. Allein im Willen ist an sich kein Inhalt; Hegel schiebt den Inhalt versteckt von aussen hinein; und ebenso ist die Vernunft nur ein Wissen und selbst das höchste Wissen ist noch kein Bestimmungsgrund für den Willen. Vernunft ist nur ein Denken; als solches kann es keinen Inhalt aus sich selbst entnehmen; die angebliche dialektische Entwicklung eines neuen Inhaltes ist oben als ein Taschenspielerstück nachgewiesen worden. So zeigt sich auch dieses Prinzip unfähig, die oben gestellten zwei Fragen zu beantworten.

4. Die wahre Lösung kann nur die Beobachtung bringen, indem

jener andere lustfreie Beweggrund näher untersucht und seiner Entstehung nachgeforscht wird. Der Seelenzustand, aus dem dieser Beweggrund, dieses Sollen hervorgeht, ergiebt sich dann allgemein als der Zustand der Achtung. Als Besonderungen dieser Achtung kennt die Sprache das Staunen, das Bewundern, die Ehrfurcht, die Andacht, die Anbetung, die Heiligung, das Aufgehen in die Herrlichkeit und Majestät eines Erhabenen und Heiligen. In diesen Zuständen ist die Seele nach allen ihren Elementen des Wissens, Fühlens und Wollens gleichsam gelähmt; die Wirksamkeit ihrer Lustgefühle auf das Wissen und Wollen ist gehemmt. Ein solcher Zustand tritt schon beim Anblick eines grossen Ereignisses in der Natur ein; wie bei der Wahrnehmung eines Erdbebens, eines starken Gewitters, einer fallenden Lawine, hoher Schneegebirge, stürzender Ströme, eines Sturmes auf dem Meere. Das Staunen, welches die Wahrnehmung solcher Ereignisse erweckt, ist keine Furcht, kein Schmerz und keine Lust; es tritt erst ein, wenn der Wahrnehmende ausserhalb der Gefahr steht oder diese vergisst.

5. Es ist vielmehr die ungeheure, in solchem Ereignisse enthaltene Kraft, welche dies Staunen erweckt. Eine solche übergrosse Kraft kann aber auch in der Gestalt einer Persönlichkeit auftreten und ihren Ausdruck in ihren Geboten finden. Diese Gebote werden dann mit einem ähnlichen Staunen, mit einer Achtung von den Andern empfangen und diese Achtung zeigt, gleich der Lust, eine Wirksamkeit auf den Willen; der von der Achtung Betroffene wird das Gebot jener Mächte aus Achtung vor ihnen erfüllen. Das Gebot solcher Mächte wird in einem solchen Zustande der Achtung befolgt, blos weil es von jener übermächtigen Persönlichkeit ausgeht, nicht aus Furcht oder Liebe, sondern ohne alle Beziehung auf die Folgen der Handlung und auf die eigene Lust. Solche mächtige Persönlichkeit wird damit für den Andern zur Autorität, und ihr Gebot ist ihm das Sittliche.

6. Dies ist die Entstehung des Sittlichen. Ein sachliches Prinzip für den Inhalt des Sittlichen ist deshalb nicht vorhanden. Das Gebot erhält seine sittliche Natur einfach dadurch, dass jene übergrosse Macht es so will. Alles Sittliche ist deshalb sachlich grundlos; es ist sittlich, nur weil die Autorität es gebietet. Alles Sittliche ist daher in seinem Inhalt nur positiv. Nicht blos das Recht, sondern auch die Moral ist positiv ihrem ganzen Inhalt nach. So ist das Gebot Gottes sittlich, weil es von Gott kommt; Gott gebietet es nicht, weil der Inhalt etwa schon vor seinem Gebote sittlich wäre; nein; erst durch die Aufnahme des Inhalts in sein Gebot

erhält er für den Menschen die sittliche Natur. Vorher ist der Inhalt weder sittlich noch unsittlich.

7. Als solche Autoritäten weiset die Beobachtung überhaupt viere für den Menschen nach: 1) die Autorität Gottes, 2) die Autorität des Fürsten, 3) die Autorität des Volkes, als einer Einheit und 4) die Autorität des Vaters gegenüber seinen noch unmündigen Kindern. Gott wird hierbei durch die Priester vertreten; die übrigen Autoritäten treten theils unmittelbar auf, theils haben sie ihre Vertreter in den Beamten, in den Volksvertretungen, in den Lehrern u. s. w. Insofern von diesen Autoritäten die eine die andere an Macht bedeutend überragt, wird jene selbst zu einer Autorität für die schwächere; so Gott für die Fürsten und die drei ersten Autoritäten für die vierte, den Vater. Die Autorität des Vaters ist überhaupt weniger Quelle für einen selbstständigen Inhalt des Sittlichen, als nur Mittel für die erste Begründung des Sittlichen im Kinde. Der Vater vertritt und vermittelt bei den Kindern die andern Autoritäten, so lange sie noch kein unmittelbares Verständniss für jene haben.

8. Aus den Geboten dieser Autoritäten setzt sich das Sittliche oder das Recht und die Moral eines Volkes zusammen. Indem das Sittliche nicht schon vor dem Gebot und auch nicht für die Autoritäten, als solche, besteht, kann der Inhalt der Gebote nur aus der Lust sich ableiten. Diese Lust ist aber nicht die der Untergebenen sondern die der Autoritäten; deshalb hat das sittliche Gebot an sich gar keinen Zusammenhang mit der Lust der Untergebenen und es ist zufällig, wenn es damit zusammentrifft. Erst wenn die steigende Bildung die Empfänglichkeit der Autoritäten für die Lust aus der Lust der Untergebenen, d. h. ihre Liebe für diese, steigert, oder wenn die Autorität des Volkes die mächtigere wird, wird in den sittlichen Geboten die Rücksicht auf die Lust der Untergebenen erkennbar.

9. Der Inhalt der bei einem Volke bestehenden Moral und des Rechtes bildet sich deshalb allmählig im Laufe der Geschichte, je nachdem die Gebote der Autoritäten ergehen und anwachsen. In den rohen Zeiten ergehen diese Gebote mehr vereinzelt und für einen bestimmten Fall; wie im alten Testamente und bei Homer häufig geschieht; später erheben sich die Autoritäten zu allgemeinen Geboten. Den gleichen Gang nimmt auch die Begründung des Sittlichen bei den Kindern. Den kleinen Kindern wird nur der einzelne Fall verboten; erst später kommen die Regeln. Die sittlichen Gebote sind bei Gott, dem Fürsten und dem Vater ausdrückliche; das Volk spricht dagegen seinen Willen meist in der gemeinsamen Sitte und in der Verachtung derer aus, welche diese Sitte verletzen.

10. Da in jedem Volke mehrere Autoritäten zugleich bestehen und diese selbst mehr oder weniger von einander unabhängig sind; da ferner nur die eigne Lust dieser Autoritäten bei jeder ihre Gebote bestimmt, so erklärt sich daraus das Lückenhafte und Unzusammenhängende in dem sittlichen Inhalt bei allen Völkern. Das Sittliche umfasst deshalb auch nie das ganze Gebiet des menschlichen Handelns; grosse Stellen darin bleiben der Lust und Klugheit überlassen und gleichen den Oasen der Wüste. Auch ist die Wissenschaft niemals im Stande, diese Lücken zu ergänzen, da ihr die Achtung gebietende Autorität abgeht. Dennoch hat sich in ihr aus Verkennung der Natur des Sittlichen, die Meinung gebildet, dass das Sittliche universell und ein System sein müsse; diese Meinung hat später auch auf die Autoritäten eingewirkt und sie oft zu einer bedenklichen Allgemeinheit und Codification ihrer Gebote veranlasst.

11. Da die Quelle des Sittlichen nur in der übergrossen Macht der Autoritäten beruht, so bleiben die Persönlichkeiten derselben nur so lange Quelle des Sittlichen, als sie diese Macht sich bewahren. Deshalb haben die Gebote, welche der Vater an seine erwachsenen Kinder erlässt, für diese keine sittliche Bedeutung mehr. Dasselbe gilt für den entthronten Fürsten und für einen Gott, an den nicht mehr geglaubt wird.

12. Auch so lange die Autoritäten ihre Macht bewahren, können ihre Gebote wechseln, da sie nur aus ihrer Lust hervorgehen. Aus diesem Wechsel in dem Willen und der Stellung der Autoritäten erklärt sich der Wechsel des Sittlichen selbst, nach Zeit und Ort. Dieser Wechsel trifft nicht etwa blos Nebendinge, sondern die wichtigsten Verhältnisse des Lebens. Die sittlichen Gebote in Bezug auf Sclaverei, auf Fremde, auf Knabenliebe, auf Tyrannenmord, auf Krieg, auf Unlöslichkeit der Ehe, auf Gewalt über Leben der Kinder waren bei den Griechen und Römern trotz ihrer hohen Bildung ganz andre als bei den modernen Völkern. Ebenso zeigt auch die Sittlichkeit verschiedener Länder für eine und dieselbe Zeit ähnliche Verschiedenheiten.

13. Selbst innerhalb desselben Volkes und derselben Zeit können die mehreren Autoritäten mit einander in Kampf gerathen und das Entgegengesetzte gebieten; ja dieselbe Autorität kann aus Willkür oder Unkenntniss Widersprechendes gebieten. Daraus entstehen die Collisionen innerhalb des Rechts und der Moral, welche später erörtert werden sollen.

14. So wenig, wie das Sittliche überhaupt aus einem sachlichen Prinzip abgeleitet werden kann, ebenso wenig besteht ein sachliches Prinzip für die Gränze zwischen Moral und Recht. Ihr Unterschied

ist nur ein äusserlicher. Wenn einzelne Gebote der Moral noch mit besondern Uebeln oder einem Zwange verbunden werden, welche den Widerspenstigen treffen sollen, so treten damit diese Gebote aus der Moral in das Recht über. Welche Gebote der Moral in dieser Weise zu verstärken sind, hängt eben so von dem Willen der Autoritäten ab, wie der Inhalt ihrer Gebote überhaupt. Die Geschichte zeigt deshalb ein fortwährendes Schwanken der Gränzen zwischen Moral und Recht.

15. Das Wesen des Rechts liegt in der Verbindung der sittlichen Beweggründe mit denen der Lust. Weil die Autorität der Wirksamkeit jener nicht vertraut, so nimmt sie letztere zu Hülfe. Diese Verbindung bildet den Begriff des Rechts. Ganz falsch ist die Unterscheidung Kant's, wonach nur das äussere Handeln den Gegenstand des Rechts bilden soll. Ein solches Abtrennen des äussern Handelns von seinem Beweggrunde ist unmöglich und das Recht beschäftigt sich beinahe in allen seinen Theilen auch mit dem innern Theile der Handlung und hat Mittel genug, auch auf diesen einzuwirken, wie die Lehre vom dolus, von der culpa, von der bona fides, von der Unzurechnungsfähigkeit, von den Ehescheidungsgründen, von den Pflichten der Vormünder und Beamten und viele andre Bestimmungen zeigen.

16. Das sittliche Handeln ist völlig frei von jedem, aus der Lust oder dem Schmerz entnommenen Beweggrund; selbst die Furcht vor den Strafen der Hölle und die Hoffnung auf die Seligkeiten des Himmels dürfen dabei nicht bestimmend einwirken. Es ist rein die Achtung, welche, durch die übergrosse Macht der Autorität in dem Menschen erweckt, dem Gebote der Autorität die Wirksamkeit auf den Willen ertheilt und das Handeln zu einem sittlichen macht. Die Achtungszustände bilden deshalb den geraden Gegensatz zu den Lustgefühlen. Beide gleichen den Polen eines Magneten.

17. In der Lust erhebt sich das Ich zu seiner höchsten Stärke; in der Lust fühlt das Ich sein Für-sich-sein im höchsten Maasse. In den Zuständen der Ehrfurcht, der Andacht, der Anbetung, der Zerknirschung will dagegen der Mensch in die Hoheit der Autorität versinken, er will in sie aufgehen; sein Ich soll als Besonderes nicht bestehen, sondern in die Majestät jenes Gebieters versinken und so zu einem Theile dieses selbst werden. Dies ist der Drang des Andächtigen, wie er so kräftig in den Psalmen und in den alten Kirchenliedern ausgedrückt ist. Dasselbe liegt in dem Anschauen Gottes, was dem Frommen in jener Welt verhiessen wird. Schon Plotin sagt (Ueber die Schönheit Cap. VII): »Derjenige ist nicht elend, der schöner »Farben und wohlgebildeter Körper nicht habhaft wird, noch der, wel-

»cher Macht und Fürstengewalt verlustig geht, sondern wer das Eine »nicht verlangt, um welches man alle Herrschaft der Erde von sich »werfen muss, um, wenn wir dies Alles von uns geschüttelt und mit »Füssen getreten, in das Anschauen des Göttlichen uns ganz zu ver»senken.« Hier ist der Gegensatz der Lust und der Ehrfurcht treffend gezeichnet. Denselben Zustand, wenn auch in geringerm Grade, enthält die Ehrfurcht vor dem Fürsten, vor dem Vater und die Achtung vor dem Willen des eignen Volkes.

18. Das wahre Beten des Christen zu Gott ist wesentlich nur ein Anbeten desselben; d. h. es ist kein Bitten um Güter oder Ursachen der Lust, sondern ein Versenken und Vergehen in die Hoheit und Heiligkeit Gottes. So das Vater-Unser. Wenn dies auch eine Bitte um das tägliche Brot mit enthält, so hat dies nur den Sinn der Erhaltung des Lebens um des sittlichen und gottgefälligen Handelns willen. Dasselbe gilt von dem wichtigsten Gebete der Mahomedaner. Es lautet: »Hier bin ich, o Gott, zu Deinem Dienst. Du hast keinen »Genossen, Dir allein ziemt Lob; von Dir kommt alles Gute. Dein »ist das Reich; niemand theilt es mit Dir.« — Ueberall ertönt in diesem Gebet nur die Ehrfurcht, nirgends ist ein Anklang an das Ich des Betenden und seine Lust. — Ebenso geht das Geständniss eines reuigen Verbrechers nur aus dem Zustande der Achtung vor dem Sittlichen hervor. Würde das Handeln des Menschen nur durch die Lust bestimmt, so wäre ein solches Geständniss widersinnig und unglaubwürdig; seine juristische Beweiskraft ruht nur auf der Macht der sittlichen Autoritäten über den Menschen.

19. Mit diesem Aufgehen in die Herrlichkeit und Hoheit der Autorität tritt in den Zustand der Achtung das Gefühl der eignen Erhebung ein. Allerdings fühlt sich der Mensch in der Achtung zunächst von der Majestät der Autorität niedergedrückt; das eigne Ich wird gebeugt; allein indem er das Gebot der Autorität vollzieht, ihr gehorcht, fühlt er sich damit selbst als einen Theil ihres Wesens; er nimmt damit an ihrer Erhabenheit Theil und seine anfängliche Erniedrigung verwandelt sich in Erhebung. Deshalb dehnt sich die Achtung, die zunächst nur den Autoritäten gezollt wird, auf alle die aus, welche durch ihr sittliches Handeln an dem Wesen der Autorität Theil nehmen, und deshalb achtet der sittliche Mensch seine sittlichen Nebenmenschen und auch sich selbst.

20. Stellt sich dagegen der Mensch diesen Autoritäten gegenüber, verweigert er die Vollziehung ihrer Gebote, lässt er sich trotz dieser von der Lust seines Ich's bestimmen, so erscheint solches Handeln der Uebermacht der Autorität gegenüber dem, von der Achtung

erfüllten Menschen als ein kleinliches, gemeines, als verächtlich; in seiner Schwäche verschwindet es gleichsam gegen die erhabene Macht der Autorität. Deshalb wird der unsittlich Handelnde verachtet. Diese Verachtung trifft auch das eigne Ich, der Mensch verachtet sich selbst, wenn er unsittlich gehandelt hat. Diese Verachtung ist aber nur eine Wirkung der gleichzeitig bestehenden Achtung vor der Autorität; die Verachtung seiner selbst tritt deshalb nicht sofort bei dem eignen unsittlichen Handeln ein, sondern erst, wenn die Lust wieder der Achtung gewichen ist.

21. So erklären sich diese besondern Zustände der Achtung, welche Kant so wunderbar fand. Achtung wie Verachtung seiner selbst und Andrer sind Zustände, welche ebenso frei von allem Lust- oder Schmerzgefühl sind, wie die Achtung vor den Autoritäten selbst. Indem die Selbstachtung aus dem Eins-Sein mit den erhabenen Autoritäten hervorgeht, enthält sie eine Ruhe, eine Sicherheit, welche durch menschliche Angriffe nicht erschüttert werden kann. Dies Gefühl ist aber keine Lust. Lustgefühle können wohl neben der Achtung bestehen, aber sie bleiben ihr selbst ein Fremdes. Mit den Zuständen der Achtung hängt auch die Vergebung zusammen. Indem der, welcher sittlich gefehlt hat, die Autorität oder den von ihm Verletzten um Vergebung bittet, liegt hierin nicht die Bitte um Erlass der Strafe, denn diese gehört in das Gebiet der Lust, sondern die Bitte um Wiederaufnahme unter die Geachteten.

22. Diese Selbst-Achtung und Verachtung ist das, was man Gewissen nennt. Wegen der sachlich grundlosen Wirkung des Gewissens auf das Wollen haben manche Systeme in dem Gewissen das wahre Prinzip des Sittlichen zu finden geglaubt. Allein das Gewissen ist in seinem Inhalt nur die Wirkung der Erziehung, des Lebens und der dabei aufgenommenen Gebote der Autoritäten. Das Gewissen ist an sich ohne Inhalt und nur dieselbe treibende Kraft, wie sie in der Achtung enthalten ist; bei dem Gewissen ist blos die Art der Entstehung seines Inhaltes verdunkelt. Als blos treibende Kraft hat das Gewissen keinen Inhalt, kein Ziel in sich selbst. Das Gewissen erhält diesen Inhalt vielmehr durch die, in der Erziehung und den Lebenserfahrungen verhüllten Gebote der Autoritäten. Das Gewissen ist deshalb zum Prinzip der Moral so untauglich wie die Vernunft, und es erklärt sich daraus, dass das Gewissen sich jedem Inhalt anschmiegt, der im Laufe der Zeit zu einem sittlichen erhoben wird, und seinen Inhalt ebenso wechselt, wie die Moral des Volkes wechselt.

23. Das Gewissen zerfällt in ein gutes und in ein böses

Gewissen. Das letztere namentlich bildet den Hauptinhalt vieler Kunstwerke. Es wird indess in ihnen, wie im Leben, das böse Gewissen nicht rein gefasst, sondern mit den Qualen der Angst, Unruhe, Sorge vor kommenden Strafen vermengt. Diese Zustände der Furcht und des Schmerzes gehören jedoch nicht zu dem bösen Gewissen und der Verachtung seiner, sondern stellen sich nur nebenbei mit ein. Da sie aber äusserlich mehr hervortreten, so hat die künstlerische Darstellung hauptsächlich sich an diese Begleiter des bösen Gewissens gehalten und die gemeine Ansicht vermengt beides mit einander.

24. Diese, hier versuchte Begründung der Sittlichkeit auf die blosse Macht der Autoritäten, diese Ableitung des sittlichen Inhalts und seiner Wirksamkeit auf den Willen aus einer Wirkung dieser Macht auf den Schwachen findet nothwendig an dem sittlichen Gefühle jedes unbefangenen Menschen einen heftigen Gegner. Je lebhafter dies sittliche Gefühl entwickelt ist, desto stärker wird es sich von dieser Auffassung verletzt fühlen. Es liegt in dem Wesen der Sittlichkeit, dass sie sich als das Höchste und Heiligste geltend macht. Die hier geschehene Ableitung derselben aus einer blossen thatsächlichen übergrossen Macht widersteht dem sittlichen Gefühl ebenso, wie die Ableitung des Wahren aus der blossen Nothwendigkeit der Fundamentalsätze dem Wissen widerstrebt. Die Philosophie will indess mit dieser Begründung des Sittlichen seine Natur auch nicht zerstören, sondern nur erkennen.

25. Der nächste Einwand, der sich bietet, ist, dass mit solcher Auffassung des Sittlichen der Gewalt und Tyrannei Thür und Thor geöffnet werde; dass das Recht selbst zur Gewalt umgewandelt werde. Allein dies thut diese Auffassung nicht für die Macht der von dem sittlichen Gebot Betroffenen; für diese bleibt vielmehr das Recht von der Macht getrennt und diese kann jenes nicht beugen. Auch die übergrosse, unermessliche, erhabene Macht der Autoritäten ist nicht schon das Recht, sondern nur die Quelle, aus welcher das Sittliche erst bei dem Menschen entspringt. Der einzelne Mensch ist, als solcher, keine Autorität; seine Gewalt kann deshalb kein Sittliches begründen, sondern bleibt, wo sie sich diesem entgegenstellt, das Unsittliche und Unrechte. Nur die erhabene Macht der Autoritäten steht über dem Sittlichen. Diese Autoritäten werden allerdings von Menschen dargestellt, aber ihre Stellung ist der Art, dass von selbst das Sittliche bei ihnen keine Anwendung finden kann; selbst die gewöhnliche Meinung erkennt dies da an, wo diese Autorität noch voll besteht.

26. Ein andrer Einwand wendet sich dagegen, dass der Inhalt des Sittlichen seine letzte Quelle in dem Belieben oder in der Lust

der Autoritäten haben solle. Dem sittlichen Menschen gilt die Pflicht und die Tugend als ein Ewiges, Heiliges, Unveränderliches. Aber so nothwendig dieser Glaube dem unbefangenen sittlichen Menschen ist, so wenig soll er hier zerstört werden; vielmehr wird hier nur die Quelle dieses Glaubens dargelegt. Noch ist es, trotz des Suchens seit Jahrtausenden, nicht gelungen, ein sachliches Prinzip der Sittlichkeit zu finden. Auch lehrt die Beobachtung, dass der sittliche Inhalt sich in einer steten, wenn auch leisen Veränderung befindet, die aber nach Jahrhunderten nicht blos Nebensächliches, sondern die wichtigsten Zustände des Lebens sittlich umgestaltet. Dieser Wechsel verträgt sich mit keinem sachlichen Prinzip und zeigt, dass ein solches nicht besteht.

27. Das Sollen der Ethik kann nur in der hier geschehenen Art aus dem Sein, aus dem Ist abgeleitet werden. Will man diese Ableitung nicht gelten lassen, so fällt die Ethik in das Bodenlose; denn das Sollen kann dann überhaupt aus dem Seienden nicht abgeleitet werden; und in sich selbst, ohne Stütze auf ein Seiendes, hat es weder einen Inhalt noch eine Macht auf den Willen. Selbst die Vernunft ist im besten Falle nur ein Seiendes in diesem Sinne; ihr Wesen als ein solches Seiendes reicht nicht zu, dass das, was in ihr ist, auch sein soll. Nichts in der Welt kann aus seinem Sein das So-Sein-sollen begründen. Nur die Uebermacht einer erhabenen Autorität kann ihr Wollen für den Menschen zu einem Sollen umwandeln.

28. Es kann endlich der Vorwurf erhoben werden, dass die hier gebotene Auffassung das Sittliche als ein Fremdes für den Menschen hinstellt, als ein ihm Aufgedrungenes, dem er sich nur zu unterwerfen habe; während doch in der Sittlichkeit gerade die Befreiung des Menschen, seine Erhebung über die Macht der Triebe und, wie Hegel sagt, seine Rückkehr in die Substanz des allgemeinen Willens enthalten sei. Allein die Gebote der Autoritäten schlagen nur die Sprödigkeit des Für-sich-seins des Ich's nieder; indem aber der Mensch das Gebot achtungsvoll in sich aufnimmt und vollzieht, tritt er selbst in die Hoheit der Autorität ein und fühlt sich als ein Theil ihrer. Das Gebot bleibt ihm dann kein Fremdes, kein Niederbeugendes mehr, sondern es gilt ihm nunmehr als sein eignes Wollen; die sittliche Erhebung und die Selbstachtung sind die unmittelbare Folge der ursprünglich nur durch die Uebermacht geweckten Achtung.

4. Die Freiheit des Willens.

1. Neben den Beweggründen der Lust und der Sittlichkeit bestehen keine weitern für den menschlichen Willen. Dies ist im Allgemeinen anerkannt; aber um so bestrittener ist die Frage, ob der Wille mit Nothwendigkeit an diese Beweggründe gebunden ist oder nicht. Es ist dies die Frage nach der Freiheit des Willens. Der Streit über dieselbe besteht nicht blos in den Systemen der Philosophie, sondern auch in den Religionen und in den Meinungen der Völker. Man hält da für die einzelne Handlung wohl an der Freiheit des Willens fest; allein daneben wird auch anerkannt, dass in dem Gange der Geschichte und in dem Handeln im Grossen und Ganzen feste Gesetze mit Nothwendigkeit walten; und ebenso wird im täglichen Leben fortwährend aus den Beweggründen auf das Handeln und aus dem Handeln auf die Beweggründe geschlossen, welches unmöglich wäre, wenn zwischen ihnen nicht eine feste und regelmässige Verbindung vorausgesetzt würde.

2. Dieses Schwanken über die Freiheit und Nothwendigkeit des menschlichen Wollens und Handelns ist auch in die Kunst eingedrungen. In den Dichtungen der alten und modernen Völker wird von beiden Auffassungen Gebrauch gemacht; ja, ein und derselbe Dichter betont bald die Freiheit, bald die eiserne Nothwendigkeit des menschlichen Handelns, je nachdem die eine oder die andere Auffassung für die gerade vorliegende Situation als die treffendere und ergreifendere sich darstellt. Indem mit der Frage der Freiheit des Wollens die höchsten Interessen sich verbinden, bildet sie einen der bedeutendsten Stoffe für die Kunst, und die Erkenntniss des Schönen fordert deshalb die Erörterung der hier auftretenden Zweifel.

3. Im gewöhnlichen Vorstellen bestehen zwei Definitionen der Freiheit des Willens. Nach der einen bilden die Beweggründe des Willens nur einen Reiz für denselben, dem er aber zu folgen nicht gezwungen ist; nach der andern kann der Mensch zwischen mehreren Handlungen wählen; in dieses Wählen können wird seine Freiheit gesetzt. Beide Auffassungen führen, wenn man nicht in Widersprüche gerathen will, zu denselben Grundgedanken, nämlich zu einem Wollen ohne Beweggrund, oder einem grundlosen Wollen, was in der menschlichen Seele neben dem durch Beweggründe bestimmten Wollen auftreten kann und auftritt.

4. Jener Reiz zum Handeln, welchen jeder Beweggrund erweckt, ist nichts andres, als ein bereits entstandenes Wollen, was aber noch zu schwach ist, oder durch andre Beweggründe oder Reize

gehemmt wird, und deshalb noch nicht zur That sich umsetzt. Ohne diese Hemmungen würde dieser Reiz, dieses Wollen nothwendig zur That führen; Wollen und Beweggrund sind daher auch bei der Annahme eines blossen Reizes mit Nothwendigkeit an einander gebunden. Ist nun das andere, hemmende Wollen ebenfalls durch Beweggründe bestimmt, so erhellt, dass der Begriff des Reizes wohl zu einem Streit unter mehreren Wollen führt, aber indem diese einzelnen Wollen sämmtlich an ihre Beweggründe mit Nothwendigkeit gebunden sind, kann dabei keine Freiheit des Willens herauskommen, wie Locke meint, sondern das Ergebniss bleibt streng innerhalb der Nothwendigkeit; das stärkere Wollen siegt und dies ist ebenso nothwendig an seine Ursache geknüpft, wie die schwächeren.

5. Um daher die Freiheit zu gewinnen, muss auch ein Wollen ohne Beweggrund in der Seele auftreten können. Indem ein solches sich den Reizen der Beweggründe entgegenstellt, sie überwindet, oder mit einem derselben sich verbindet und ihm zum Siege verhilft, ist erst der Entschluss und die That frei. Dasselbe gilt für die Wahlfreiheit. Das Wählen ist ein ausgeführtes Wollen; wenn dies für die einzelnen, in der Wahl enthaltenen Fälle lediglich durch Beweggründe bestimmt wird, kommt der Wille und das Wählen nicht aus der Nothwendigkeit heraus; der stärkere Beweggrund wird dann entscheiden. Soll daher das Wählen als das Zeichen der Freiheit gelten, so muss neben diesen verschiedenen, durch Beweggründe bestimmten Wollen, noch ein grundloses Wollen auftreten können, welches die Entscheidung giebt und dadurch das Wählen zu einem Akt des freien Willens macht.

6. Der Widerspruch, welcher in dem Reize und in dem Wählen enthalten ist, indem der Beweggrund danach den Willen bestimmen und auch nicht bestimmen soll, kann also nur dadurch beseitigt werden, dass man in der menschlichen Seele ein nothwendiges und ein grundloses Wollen voraussetzt, welche neben einander bestehen. Jenes wird durch die Beweggründe der Lust oder der Sittlichkeit mit Nothwendigkeit bestimmt; dieses tritt ohne allen Grund, frei, als ein reiner Anfang auf. Indem es das nothwendige Wollen überwindet, oder erst durch seinen Beitritt zu dem entscheidenden macht, sinkt erst dadurch diese Nothwendigkeit zu einem blossen Reiz herab; der Wille wird erst damit eine Macht zu wählen und das Wollen des Menschen erscheint erst dadurch frei.

7. Gegen die Annahme eines solchen grundlosen Wollens erheben sich jedoch erhebliche Bedenken. Die Selbstbeobachtung zeigt, dass jedem Wollen Beweggründe vorausgehen; bei allen wichtigen

Entschlüssen liegt dies klar zu Tage; allein auch bei den unbedeutendsten Handlungen, und selbst bei den einfachen Bewegungen der Hände kann eine aufmerksame Selbstbeobachtung leicht den Beweggrund entdecken, sollte er auch nur Eigensinn sein. Diese Ueberzeugung ist so allgemein, dass ein Handeln, für welches kein Beweggrund aufgefunden werden kann, als Zeichen der Geisteskrankheit gilt.

8. Auch bei dem Wählen gesteht jedermann zu, dass die getroffene Wahl unter Mehreren sich immer aus der grösseren Stärke des dafür vorhandnen Beweggrundes erklären lässt und wenn die Meinung daran festhält, dass die Wahl auch anders hätte getroffen werden können, so liegt dabei die stillschweigende Voraussetzung zu Grunde, dass jener Beweggrund durch stärkere hätte überwunden werden können; zumal die Beobachtung zeigt, dass die Stärke der Beweggründe oft durch die blosse Bewegung oder Stärke des Vorstellens oder der Aufmerksamkeit gemindert und gesteigert werden kann.

9. Wenn so schon die sorgfältigste Beobachtung gegen ein Wollen ohne Beweggrund spricht, so zeigt sich ein solches Wollen auch seinem Begriffe nach als ein blosser Zufall und die Freiheit selbst ist damit dem Zufall preisgegeben. Da in den meisten Fällen der Wille ganz klar dem stärksten Beweggrunde folgt, so bleiben für diesen grundlosen Willen nur einzelne Fälle übrig. Der Mensch ist also nicht immer frei, sondern nur in diesen vereinzelten Fällen und dabei unterliegt dieses Auftreten des grundlosen Wollens keiner Regel, keiner Berechnung; der Mensch selbst kann deshalb nie wissen, wann er frei handeln wird. Der Gegensatz des nothwendigen Handelns ist dann bei ihm nicht das freie, sondern das zufällige Handeln, und solche Freiheit wäre gar kein Gegenstand der Wissenschaft. Insbesondere wäre der Moral durch solche Freiheit nicht geholfen, vielmehr erscheint das zufällige Eintreten des grundlosen Wollens eher als eine Störung in der Wirksamkeit der sittlichen Beweggründe; es bleibt endlich bei solchem freien Wollen völlig ungewiss, ob es dem sittlichen Beweggrunde oder seinem Gegner zu Hülfe kommen werde.

10. Diese Schwierigkeiten haben die meisten philosophischen Systeme dahin geführt, an der Nothwendigkeit des Wollens festzuhalten und die Freiheit nicht in einem grundlosen Wollen daneben zu suchen, sondern sie in eine andere Bestimmung zu verlegen. So ist für Spinoza alles Wollen und Handeln der Menschen genau so in der Nothwendigkeit befangen, wie die Vorgänge in der Natur; seine Ethik gleicht einer Naturwissenschaft. Die Freiheit verlegt er nur in die Kenntniss der Gesetze des Wollens. Spinoza's Amor dei ist diese volle Kenntniss, welche den Menschen aus der Knechtschaft

befreit. Allein es ist darauf zu erwidern, dass das blosse Wissen von den Gesetzen des Wollens dessen Nothwendigkeit nicht aufheben kann, sondern nur dessen Vorausberechnung ermöglicht, ähnlich, wie man den Stand der Planeten im Voraus berechnen kann und diese deshalb doch nicht frei sind.

11. Kant und Schopenhauer gehen ebenfalls von der Nothwendigkeit alles Wollens aus; zur Freiheit kommen sie dann dadurch, dass sie die Erfahrung und den Zeitablauf nur für einen Schein erklären. Hinter diesem Schein steckt nach ihnen erst das wahre Ding an sich, welches hier der intelligible, zeitlose Charakter des Menschen sein und in welchem die Freiheit beruhen soll; die zeitlich ablaufende Reihe der einzelnen Handlungen, soll nur die blosse Erscheinung dieses zeitlosen, unveränderlichen, intelligiblen Charakters sein. Allein, abgesehen davon, dass diese Umwandlung der Zeit in einen blossen Schein eine ungerechtfertigte Annahme bleibt, ist nicht abzusehen, wie damit die Freiheit in den intelligiblen und zeitlosen Charakter kommen soll. Derselbe, als ein Fertiges, Unveränderliches, immer sich gleich Bleibendes hat gar keinen Boden für die Freiheit, die ohne Zeitablauf und Veränderung unmöglich ist. Dieser intelligible, zeitlose Charakter erscheint allerdings als die wahre Ursache des empirischen und des einzelnen Handelns; er trägt mithin die Schuld; allein frei kann er deshalb noch nicht genannt werden; vielmehr gleicht er dem Fatum, dem der Mensch unveränderlich unterworfen ist.

12. Fichte und Kant in seiner Kritik der praktischen Vernunft suchen dagegen die Freiheit in dem, nur durch das Denken bestimmten Wollen. Das durch die Lust bestimmte Wollen ist ihnen das unfreie; nur wenn das Wollen durch das Allgemeine, durch den Gedanken bestimmt werde, sei es frei. Indem sie das Kennzeichen des Sittlichen in diesem Allgemeinen und im Denken fanden, war ihnen damit das durch die Sittlichkeit bestimmte Wollen das freie, und das durch die Lust bestimmte Wollen das nothwendige. Allein abgesehen davon, dass das blosse Wissen und Denken niemals für sich und ohne Hinzutritt einer Lust oder einer sittlichen Regung, den Willen bestimmen kann, liegt die Freiheit des Willens offenbar nicht in der Art des Beweggrundes, sondern in dem Bande, was das Wollen und Thun an dieselben knüpft; ist dies Band ein unzerreissbares, so bleibt das Wollen unfrei, auch wenn der Beweggrund ein sittlicher oder ein blosser Gedanke ist.

13. Schelling und Hegel erkennen deshalb diese Nothwendigkeit des sittlichen Wollens offen an; sie suchen die Freiheit viel-

mehr darin, dass der Wille des einzelnen Menschen mit dem allgemeinen Willen bei dem sittlichen Handeln ein und derselbe ist. Der Wille wird deshalb nach ihnen bei dem sittlichen Handeln nur durch sich selbst bestimmt und ist deshalb frei, trotz seiner Nothwendigkeit. Der Gegensatz der Freiheit ist bei Hegel nicht mehr die Nothwendigkeit, sondern der Zufall, d. h. ein Geschehen, was sich nicht aus sich selbst bestimmt, sondern von Aussen, wenn auch nothwendig, bestimmt wird.

14. Allein auch diese Freiheit ist offenbar eine Verfälschung ihres wahren Begriffs. Danach wäre auch der Baum frei, so weit er sich rein nach den innern Gesetzen seiner Geltung entwickelt. Sobald das einzelne Wollen sich nach festen Gesetzen bestimmt, seien es auch die Gesetze seiner selbst, so ist vielmehr solches Wollen nicht frei; es kann ein sittliches sein, aber es ist kein freies. Hegel kennt zwar das letztere, und nennt es zum Unterschiede von seiner Freiheit die Willkür; allein anstatt sich mit den schwierigen Fragen ihrer Natur und Möglichkeit zu beschäftigen, gilt ihm das Dasein der Willkür auf Grund der Selbstbeobachtung (Hegel VIII. 41.) als ausgemacht und er begnügt sich damit, sie als unsittlich zu verwerfen und von der wahren Freiheit fern zu halten.

15. Wenn so der Philosophie es bisher nicht gelungen ist, der wahren Freiheit des Wollens einen Platz neben der Nothwendigkeit desselben zu verschaffen, so scheint es am natürlichsten, einfach bei dieser Nothwendigkeit zu verharren und jedes freie Wollen ebenso von der Seele abzuhalten, wie es anerkanntermaassen in den Gesetzen der Natur keine Freiheit giebt. Die Materialisten und die meisten Naturforscher haben sich auch dieser Auffassung entschieden zugewendet, und sie ist offenbar die, welche dem Wesen der Wissenschaft, die nur nach Gesetzen sucht, allein zusagt. Die langjährige Beschäftigung mit den Naturwissenschaften kann selbst dahin führen, dass ein Nicht-Nothwendiges Sein, oder ein Sein ohne Ursache als ein Undenkbares gilt.

16. Das Auffallende hierbei bleibt nur, dass alle Zeiten und alle Völker trotz dieser Schwierigkeiten, in welche der Begriff der Freiheit des Willens verwickelt, sich dennoch nicht haben abhalten lassen, mit Zähigkeit daran festzuhalten. Insbesondere sind es die Begriffe der Schuld, der Reue, der Busse, der Strafe, welche immer von Neuem wieder zur Freiheit des Willens hindrängen, da alle diese wichtigen und alltäglich in Wirksamkeit tretenden Begriffe ohnedem ihre ganze Bedeutung verlieren. Offenbar kann von Schuld an dem Morde bei dem Mörder nicht die Rede sein, wenn sein Wille zu

tödten von einem Vorgehenden ebenso nothwendig bedingt und daran geknüpft ist, wie die Bewegung der Kugel an die Entzündung des Pulvers. Es ist dann völlig gleich, ob die Hand, welche den Dolch in das Herz eines Andern sticht, von der stärkern Hand eines Dritten unwiderstehlich geführt wird, oder ob der Wille und Entschluss zum Morde von irgend einem Beweggrunde bestimmt wird; da er diesem ebensowenig, wie die Hand jener stärkern, widerstehen kann. Die Reue, die Busse verlieren ihre Bedeutung, wenn die That und der Entschluss dazu nicht mehr als frei gilt und die Strafe sinkt zu einer blossen Abschreckung, zu einem Mittel der Klugheit herab.

17. Es frägt sich daher, ob für diese Schwierigkeiten nicht noch eine andere Lösung zu finden ist, welche zugleich die Gegensätze, zwischen denen die Ueberzeugungen der Völker hin und her schwanken, auf ihre wahre Bedeutung zurückführt. Eine solche Lösung bietet allerdings die Philosophie; aber nicht die Philosophie des Seienden, sondern die Philosophie des Wissens, indem diese lehrt, dass der Begriff der Nothwendigkeit kein Seiendes bezeichnet, sondern nur eine Art des Wissens (Ph. d. W. 354). Die Nothwendigkeit steckt nicht in den Dingen, sondern nur in der Art, wie die Vorstellungen von ihnen in dem Wissen der Seele auftreten. Derselbe Gegenstand gilt dem einen als nothwendig, dem andern nicht. Die Sonnenfinsterniss ist dem Astronomen nothwendig, dem Bauer nicht. Ein Lehrsatz der Geometrie ist für den Schüler zunächst kein nothwendiges Wissen; erst wenn er den Beweis erkannt hat, wird es ihm ein nothwendiges. Die Erzählung eines Wunders giebt kein nothwendiges Wissen, aber dem, der das Wunder gesehen hat, ist sein Wissen und Glauben daran ein nothwendiges.

18. Die Gegenstände, das Seiende ändern sich nicht, mögen sie als ein nothwendiges erkannt sein oder nicht; die Nothwendigkeit kann nicht wahrgenommen werden; sie ist deshalb keine Eigenschaft, keine seiende Bestimmung der Dinge, sondern nur eine besondere Art, sie zu wissen. Das Wissen von den Dingen wird nur dann ein nothwendiges, wenn es auf Wahrnehmung oder auf einem Schlusse beruht; ohnedem ist dies Wissen kein nothwendiges, obgleich es den Inhalt des Gegenstandes in gleicher Vollständigkeit enthält.

19. Wenn sonach die Nothwendigkeit keine seiende Bestimmung der Dinge ist, so kann es auch die Freiheit nicht sein, als blosse Verneinung dieser Wissensart oder als blosse Verneinung des Grundes. Beide Begriffe sind nur verschiedene Arten, denselben Gegenstand zu denken; in der einen wird er auf Anderes im Wissen bezogen, in der andern nicht; aber der Gegenstand selbst wird davon in beiden

Fällen nicht betroffen. Die Folge dieses wichtigen Satzes ist, dass der Wille des Menschen weder frei, noch nothwendig ist, insofern man darunter eine seiende Bestimmung desselben versteht; ja dasselbe gilt auch von jedem andern Vorgange in der Seele und ebenso von allem Geschehen in der äussern Natur.

20. Dies Wegfallen der Nothwendigkeit im Sein hebt aber die Regelmässigkeit der Verbindungen nicht auf, welche in den Naturgesetzen ihren Ausdruck finden. Die Regelmässigkeit ruht nur auf der seienden Unterlage der Gleichheit und Allgemeinheit und ist als Beziehungsform von der Nothwendigkeit durchaus verschieden. Die Regelmässigkeit haftet am Gesetze; die Nothwendigkeit aber an dem einzelnen Fall, insofern er als unter dem Gesetz enthalten vorgestellt wird. Die höchsten Naturgesetze haben durchaus keine Nothwendigkeit in sich; das Gravitations-Gesetz könnte auch anders sein; es brauchte die Anziehung in ihrer Stärke nicht von der Entfernung bedingt zu sein. Die Nothwendigkeit beginnt daher erst in den besondern Anwendungen der obersten Gesetze auf einzelne Gebiete oder Fälle, und zwar wenn das Wissen sie als solche erkennt, welche unter das höhere Gesetz fallen.

21. Deshalb kann das einzelne Wollen des Menschen mit Regelmässigkeit seinem Beweggrunde zeitlich folgen, ohne dass diese Folge eine nothwendige ist. Die Nothwendigkeit steckt nur in dem Kopfe dessen, der diese zeitliche Folge des Wollens nach dem Beweggrund auf diese bestehende Regel bezieht und den einzelnen Fall als darunter gehörig erkennt. Es muss deshalb bei dem menschlichen Willen zwischen Regelmässigkeit und Nothwendigkeit unterschieden werden; die erstere kann bestehen und die letztere wird deshalb noch keine seiende Eigenschaft des Willens selbst, sondern bleibt nur eine Art, den Eintritt des Wollens zu wissen.

22. Mit dieser Unterscheidung zwischen Regelmässigkeit und Nothwendigkeit sind alle Schwierigkeiten in der Frage der Willensfreiheit gehoben und zugleich das Schwanken in dem Vorstellen der Völker erklärt. Für die Regelmässigkeit der zeitlichen Folge zwischen bestimmten Beweggründen und bestimmtem Wollen bietet die Beobachtung ebenso viel Anhalt, wie für die Regelmässigkeit in der äussern Natur. Auf derselben beruht die Menschenkenntniss, welche mit voller Sicherheit aus dem Handeln auf die Beweggründe und umgekehrt ihre Schlüsse zieht. Es bestehen deshalb für das Wollen und seine Verbindung mit den Gefühlen ebenso feste Gesetze, wie in der Natur, und wenn ihre Anwendung in dem einzelnen Falle schwieriger ist, so liegt es nur in der darin enthaltenen Verwickelung vieler Beweggründe und

in der Schwierigkeit, sie vollständig zu erkennen. Auf dieser Regelmässigkeit beruht die Möglichkeit, dass die Geschichte sich nach festen Gesetzen entwickelt und ebenso die Möglichkeit fester Charaktere, ja die Möglichkeit der ganzen Moral. Deshalb haben die Völker aller Zeiten an dieser Regelmässigkeit festgehalten.

23. Indem aber diese Regelmässigkeit keine Nothwendigkeit enthält, indem letztere keine seiende Bestimmung des Willens ist, hat die allgemeine Meinung ebenso Recht, wenn sie den Willen für frei erklärt, mit welchem Worte dann nur die Nothwendigkeit, als seiende Eigenschaft des Willens, abgelehnt wird. Die Selbstbeobachtung ist in ihrem vollen Rechte, wenn sie behauptet, dass von solcher Nothwendigkeit in dem Sein der Seele und in ihrem Wollen nichts zu finden sei. Es ist da nichts, als die zeitliche Folge des Wollens auf den Beweggrund und zwar in gleicher Wiederkehr bei gleichem Grunde; aber von einem eisernen Bande, was das Wollen an den Beweggrund klammerte, fühlt der Mensch nichts und bemerkt die Selbstwahrnehmung nichts und deshalb leugnet man mit Recht die Nothwendigkeit des Willens und nennt ihn frei.

24. Besteht diese seiende Nothwendigkeit nicht, so bleiben die Begriffe der Schuld, der Reue, der Busse und Strafe in ihrer vollen Gültigkeit. Es genügt dann, dass der Mensch ein vorgestelltes Ziel gewollt hat, um die darauf gerichtete That als seine That zu behandeln. Es besteht dann keine eiserne Kette, welche solches Wollen an ein Vorgehendes fesselte und die Schuld für die That von dem Wollen abwälzen könnte. Mit dieser Unterscheidung zwischen Regelmässigkeit und Nothwendigkeit lösen sich auch die Schwierigkeiten, in welche nach der christlichen Religion die Allwissenheit Gottes mit der Freiheit des Menschen geräth und welche die grössten Denker aller Jahrhunderte beschäftigt haben. Wenn in dem Wollen und Handeln der Menschen volle Regelmässigkeit wie in der Natur besteht, so kann Gott dasselbe mit voller Bestimmtheit voraussehen. Dennoch herrscht in diesem Wollen und Handeln der Menschen keine Nothwendigkeit; der Einzelne fühlt, dass sein Wollen keineswegs mit eisernen Banden an den Beweggrund gebunden ist.

25. Die Meinung der Menschen würde auch der Nothwendigkeit in dem Geschehen der äussern Natur entgegentreten, wenn sie den innern Vorgang dabei eben so sicher und vollständig wahrnehmen könnte, wie dies bei der Bestimmung des Wollens durch den Beweggrund, mittelst der Selbstwahrnehmung möglich ist. Nur wegen dieses Unterschiedes in der Sinnes- und Selbstwahrnehmung hält man bei dem

Wollen an seiner Freiheit fest, und lässt sich dagegen die Nothwendigkeit in der äussern Natur gefallen.

26. Diese hier gebotene Lösung der Frage wird allerdings nur langsam und schwer einen Eingang in das allgemeine Vorstellen finden. Das Volk und selbst die Gebildeten werden immer grosse Mühe haben, die Regelmässigkeit von der Nothwendigkeit zu unterscheiden; im täglichen Leben werden beide Begriffe fortwährend vermengt und es gehört eine längere Uebung im reinen Denken dazu, den Unterschied beider festzuhalten. Deshalb wird auch die Kunst zur Zeit von dieser Lösung keinen Gebrauch machen können. Aber die Kritik der Kunstwerke und die Wissenschaft des Schönen kann diese hier gegebene Auflösung der Widersprüche nicht entbehren, weil nur von diesem höchsten Gesichtspunkte aus die mannigfachen Formen richtig beurtheilt werden können, in denen die Kunst die Lösung des Räthsels, die Versöhnung der Freiheit mit der Nothwendigkeit, versucht hat.

5. Der Widerstreit zwischen Lust- und Achtungsgefühlen.

1. Da, wie im vorgehenden Abschnitte gezeigt worden, die Wirksamkeit der Beweggründe des Handelns durch die menschliche Freiheit nicht berührt oder geändert wird, so bleiben die Lust und die Achtung die beiden Pole, zwischen denen der Wille sich befindet und von denen er fortwährend angezogen oder bestimmt wird. Bald ist die Anziehung des einen, bald die des andern die stärkere. Damit soll nicht gesagt sein, dass ein Handeln, was durch die Lust bestimmt wird, deshalb allemal ein unsittliches sei, und dass umgekehrt das sittliche Handeln mit einem Schmerz verbunden sein oder gegen die Lust ankämpfen müsse. Vielmehr stehen beide Pole nur als solche, als Beweggründe im Gegensatze; dagegen kann der Inhalt des von ihnen Geforderten sehr wohl derselbe sein.

2. Es war der Fehler Kant's, diesen Gegensatz der Beweggründe zu einem Gegensatz des Inhaltes des Handelns zu steigern, und deshalb ein schmerzliches Handeln zur Bedingung des sittlichen Handelns zu machen. Schiller fühlte das Unnatürliche dieser Forderung und stellte sich dem entgegen; allein er gerieth in das entgegengesetzte Extrem, indem er nicht blos den Inhalt des Handelns von diesem Gegensatz befreien, sondern selbst die Beweggründe der Lust und der Achtung in einem verschmelzen wollte. Er sagt: »Statt zwei Prinzipien im Menschen feindselig gegenüber »zu stellen, müssen beide sich versöhnen.« Die Verwirklichung dieser Versöhnung ist nach Schiller die »schöne Seele.« Allein keiner

mässigkeit beruht die Möglichkeit, dass die Geschichte sich na
Gesetzen entwickelt und ebenso die Möglichkeit fester Charal
die Möglichkeit der ganzen Moral. Deshalb haben die Völ
Zeiten an dieser Regelmässigkeit festgehalten.

23. Indem aber diese Regelmässigkeit keine Nothwendi
hält, indem letztere keine seiende Bestimmung des Willen
die allgemeine Meinung ebenso Recht, wenn sie den Willen
erklärt, mit welchem Worte dann nur die Nothwendigkeit, e
Eigenschaft des Willens, abgelehnt wird. Die Selbstbeoba
in ihrem vollen Rechte, wenn sie behauptet, dass von sol
wendigkeit in dem Sein der Seele und in ihrem Wollen nic
den sei. Es ist da nichts, als die zeitliche Folge d
auf den Beweggrund und zwar in gleicher Wiederkehr b
Grunde; aber von einem eisernen Bande, was das Wollen
weggrund klammerte, fühlt der Mensch nichts und bemerl
wahrnehmung nichts und deshalb leugnet man mit Rec
wendigkeit des Willens und nennt ihn frei.

24. Besteht diese seiende Nothwendigkeit nicht, s
Begriffe der Schuld, der Reue, der Busse und Strafe i
Gültigkeit. Es genügt dann, dass der Mensch ein vor
gewollt hat, um die darauf gerichtete That als seine T
deln. Es besteht dann keine eiserne Kette, welche
an ein Vorgehendes fesselte und die Schuld für die
Wollen abwälzen könnte. Mit dieser Unterscheidung z
mässigkeit und Nothwendigkeit lösen sich auch die Sch
welche nach der christlichen Religion die Allwissenheit
Freiheit des Menschen geräth und welche die grösst
Jahrhunderte beschäftigt haben. Wenn in dem Woll
der Menschen volle Regelmässigkeit wie in der Natur
Gott dasselbe mit voller Bestimmtheit voraussehen. I
in diesem Wollen und Handeln der Menschen keine
der Einzelne fühlt, dass sein Wollen keineswegs mit
an den Beweggrund gebunden ist.

25. Die Meinung der Menschen würde auch d
in dem Geschehen der äussern Natur entgegentreten
nern Vorgang dabei eben so sicher und vollständig w
wie dies bei der Bestimmung des Wollens durch
mittelst der Selbstwahrnehmung möglich ist. Nu
terschiedes in der Sinnes- und Selbstwahrnehmung

mmen-

ls Ver-
echen.
bei der
e philo-
als eine,
nothwen-
esen des
So wenig
urch ver-
er Strafe.
Schmerze
wirkt rein
nicht stark
ndlung die
, dass nun

rlichen Ge-
e der Auto-
fällig, wenn
llerdings die
nüpft werden
erwirklichung
nd ihrer Ge-
it dem Uebel
gebenen scha-
le der Beweg-
erkennt man
isen That gel-

les Verbrechens
vielmehr wider-
e des Sittlichen
n Beweggründen
klich eine Strafe
he Natur annehm-
nd kann aus dem

afe dad
iwilli

Indem die Sünde daraus hervorgeht, dass die Lust stärker wird, als die Achtung vor dem sittlichen Gebot, liegt in der spätern freiwilligen Uebernahme eines Schmerzes das reale Zeichen, dass die sittlichen Gefühle in dem Büssenden wieder die Oberhand über die Lust erhalten haben, und die Busse dient deshalb der Seele zur Beruhigung. Die Busse hat insoweit einen natürlichen Grund, selbst wo sie von den sittlichen Autoritäten nicht geboten ist. Wenn ein Verbrecher selbst nach der Strafe verlangt, so gilt sie ihm als eine solche Busse, welche ihm diese Beruhigung gewähren soll.

10. Abgesehen hiervon, muss die Wissenschaft des Rechts sich damit begnügen, dass die Strafe von den Autoritäten als ein dem Verbrecher aufzulegendes Uebel *geboten* ist. Dies Gebot genügt, wie in allen andern Gebieten des Sittlichen, auch hier zur sittlichen Begründung der Strafe und eine höhere Begründung ist unmöglich. Nur die falsche Meinung, dass der Inhalt des Sittlichen sich aus einem sachlichen Prinzip ableiten lasse, hat auch hier zu den sogenannten relativen und absoluten Strafrechtstheorien geführt, welche es unternehmen, die Strafe aus dem Begriffe des Verbrechens abzuleiten.

11. Das Wesen der *relativen* Theorien ist, dass sie ihre Gründe nicht aus dem Gebiet des Sittlichen, sondern aus dem der Lust und der Klugheit entnehmen. Die Strafe soll *abschrecken*, d. h. ihr Schmerz, oder die Vorstellung ihres kommenden Schmerzes soll der Lust aus dem Verbrechen hindernd in den Weg treten. Oder die Strafe soll *zuvorkommen* (Prävention), d. h. der Schmerz der erlittenen Strafe soll für die Zukunft wirken und der später auftretenden Lust zu andern Verbrechen entgegenwirken. Oder die Strafe soll *vergelten*, d. h. der Schmerz, welchen der Verbrecher zufügt, soll mit dessen eignem Schmerz vergolten und so die Gleichheit wieder hergestellt, die Rache befriedigt werden. Oder die Strafe soll *bessern* oder *erziehen*, d. h. sie soll die Empfänglichkeit für die Reize der Lust in dem Verbrecher für die Zukunft mindern und die für die Achtung des Sittlichen steigern.

12. Allen diesen relativen Straftheorien wird mit Recht vorgeworfen, dass sie nicht zureichen, die *sittliche* Natur der Strafe zu begründen, sondern höchstens nur ihre *Nützlichkeit*, ihre Zweckmässigkeit innerhalb des Gebiets der Klugheit zeigen. Es mag sein, dass der *Gesetzgeber*, die Autorität, sich durch solche Gründe bestimmen lässt, die Strafe zu gebieten; aber *ehe* ein solches Gebot von ihm ergeht, reichen diese Gründe nicht hin, das *Recht* zur Strafe zu begründen, und *wenn* das Gebot ergangen ist, sind diese Gründe

wieder überflüssig, ja verwirrend; weil das Recht zur Strafe für die der Autorität Untergebenen nicht aus den Gründen der Klugheit abgeleitet werden darf, sondern nur aus dem Gebote der Autorität.

13. Die absoluten Theorien erkannten diesen Fehler und suchten deshalb die Strafe als ein Recht unmittelbar aus dem Begriff des Verbrechens abzuleiten; allein die positive Natur des ganzen sittlichen Gebietes stand dem entgegen und diese Theorien bewegen sich deshalb in Künsteleien und Verfälschungen der Begriffe, um den Schein eines Beweises zu erlangen, dessen Schwäche leicht aufzudecken ist. Hegel macht in dieser Weise das Verbrechen zu einer Negation des Rechts an sich und die Strafe zu einer Negation dieser Negation, d. h. zu einer Wiederherstellung des Rechts.

14. Allein dem Verbrecher fällt es nicht ein, durch seine That das objektive Recht zu verneinen; nur die Lust treibt ihn in dem einzelnen Falle zum Handeln gegen das Gebot. Er will das objektive Recht mit seiner That nicht aufheben; sondern höchstens seiner Strafe für diesen einzelnen Fall entgehen. Indem er seine That verheimlicht, erkennt er selbst das Fortbestehen des Rechts und dessen Macht, trotz seines Verbrechens, an. Ebenso wenig ist die Strafe eine Aufhebung des Verbrechens; der Getödtete wird dadurch nicht wieder lebendig und das angezündete und verbrannte Haus nicht wieder aufgebaut. Selbst der böse Wille des Verbrechers wird dadurch nur in seltenen Fällen und nur zufällig geändert.

15. Die Strafe ist also nichts als ein Uebel, dessen sittliche Natur lediglich und allein auf dem Gebote der Autorität ruht, welche will, dass die Strafe mit dem Verbrechen verbunden sein solle. Welche Gründe die Autorität zu diesem Gebote geleitet haben, liegt ganz ausserhalb des sittlichen Gebietes; das sittliche Gebot gilt in allen Fällen für den Menschen nur, weil es von der erhabenen Macht der Autorität ausgegangen ist. Indem alle sittlichen Gebote sachlich grundlos sind, ist es verkehrt, für die Strafe dennoch nach solchen sachlichen Gründen zu suchen. Sie können dann nur aus dem Gebiete der Klugheit entlehnt werden, wie die relativen Straftheorien zeigen; aber damit ist das Gebiet des Rechts verlassen.

16. Ganz gleiche Gründe gelten für die Verbindung des Zwanges mit einzelnen sittlichen Pflichten oder für den Unterschied des Rechts von der Moral. Man hat auch hier versucht, aus einem sachlichen Prinzip die Erzwingbarkeit der Verbindlichkeiten innerhalb eines bestimmten Gebietes abzuleiten; allein auch hier hängt die Frage, ob gewisse Verbindlichkeiten erzwingbar sein sollen oder nicht, wie bei der Strafe, lediglich von dem Willen der Autoritäten ab; aus der

Natur der Pflichten kann dies niemals abgeleitet werden. Deshalb ist die Grenze zwischen Recht und Moral durchaus positiv und die Geschichte lehrt, dass die grössten Schwankungen darin geherrscht haben.

17. Insbesondere ist der Umstand, dass bei dem Rechte nur die äussere Handlung in Frage kommt und dass eine grössere Bestimmtheit in demselben herrscht, nicht das Erste, nicht der Grund, sondern nur die Folge des für einzelne Pflichten eingeführten Zwanges. Derselbe konnte sich natürlich nur auf die äussere Handlung erstrecken und die Frage seiner Anwendbarkeit erforderte nothwendig eine schärfere Begränzung der Pflichten, mit welchen er verbunden werden sollte. An sich ist auch im Rechte eine Handlung ohne Beweggrund unmöglich und in vielen Gebieten, wie bei dem dolus, der culpa, der bona fides, der Erfüllung vormundschaftlicher Pflichten u. s. w. ist selbst die Art des Beweggrundes auch im Rechte ein wesentliches Moment.

18. Wenn aus der Verletzung des Sittlichen weder nach dessen Begriffe, noch nach dem natürlichen Lauf der Dinge ein Uebel oder eine Strafe nothwendig folgt, so folgt auch aus der Erfüllung der sittlichen Gebote nicht, dass damit eine Lust oder ein Lohn verknüpft sein müsse. Weder die Autoritäten sind dazu genöthigt, noch kann von der Natur deshalb eine Abweichung von ihren Gesetzen erwartet werden. Es ist deshalb eine verkehrte Forderung, wenn die guten Menschen verlangen, dass sie auch die glücklichen sein müssen, und wenn sie nach einem jenseitigen Leben verlangen, damit dort die Missverhältnisse ausgeglichen werden, die auf dieser Erde zwischen der Sittlichkeit und dem Glück des Einzelnen bestehen.

19. Diese Forderung kann nur innerhalb einer Religion sich entwickeln, welche nicht blos einen allmächtigen, sondern auch einen allliebenden Gott anerkennt. Indem von diesem, als höchste Autorität, nicht blos das sittliche Gebot ausgegangen ist, sondern auch die Natur und die Menschen geschaffen und geordnet sind, ist eine solche Religion genöthigt, das sittliche Handeln auch mit der Lust und dem Glück zu verbinden, wenn der Schöpfer nicht selbst mit sich in Widerspruch gerathen soll.

20. Dieser Gedanke von der schliesslichen Verbindung der Lust mit dem sittlichen Handeln und der Strafe mit dem unsittlichen findet sich schon in den Religionen der Inder, Perser und Aegypter. Am stärksten ist er in der christlichen Religion betont und ihre Lehre von dem Leben nach dem Tode ist wesentlich eine Folge dieses Gedankens, da das irdische Leben keine genügende Verwirklichung desselben aufzeigt.

21. Diese Vorstellung, dass das gute Handeln dereinst belohnt und das schlechte bestraft werden müsse, ist so fest in die Ueberzeugung der christlichen Völker eingedrungen, dass die Philosophie, selbst als sie von der Religion sich trennte, dennoch an diesen Satz als einen selbstverständlichen festgehalten hat. Sie war damit genöthigt, entweder an dem Leben nach dem Tode festzuhalten, wie Kant gethan hat, oder den Begriff des Lohnes und der Lust zu verändern. Dieser letzte Ausweg ist jetzt der beliebteste. Nachdem die Stoiker und Spinoza hierin vorangegangen sind, wird jetzt allgemein gelehrt, dass die Tugend ihren Lohn in sich selbst habe.

22. Allein solche Meinung verwechselt die Ruhe, das Gefühl des Aufgegangenseins in die Majestät und Erhabenheit der Autorität mit der Lust und dem Glücke. Jener Zustand gehört zu den Zuständen der Achtung und hat weder mit Schmerz noch mit Lust etwas gemein, wie oben gezeigt worden ist (S. 118). Beschränkte sich jene Meinung auf diese Seelenruhe, welche das sittliche Handeln begleitet, so hätte sie Recht; allein sie versteht unter dem Lohn der Tugend mehr, eine wirkliche Lust, wenn auch von feinerer Art; und ebenso wird der Satz auch in dem gewöhnlichen Vorstellen gefasst.

23. Für diese Verbindung eines solchen Lohns mit der Tugend fehlt aber der Philosophie jeder Anhalt. Je weiter die Erkenntniss des Sittlichen vorschreitet, um so deutlicher erhellt, dass sittliches Handeln und Lust oder Glück zweien, durchaus getrennten Gebieten angehören, welche in keiner ursachlichen Verbindung stehen. Die Philosophie hat deshalb für den sittlichen, aber unglücklichen Menschen keinen Trost; sie steht hier viel ohnmächtiger da, wie die Religion. In dieser kann allerdings der Glaube und das Vertrauen auf die Weisheit und Liebe Gottes, auf einen Lohn in jener Welt einen mächtigen Trost gewähren, gegen den alles gegenwärtige irdische Leiden verschwindet; der Philosophie aber ist solcher Trost unmöglich, und sie darf sich nicht schämen dies einzugestehen.

24. Es wäre eine grosse Täuschung, wenn hier die Philosophie der Religion in der Macht zu trösten sich gleich stellen wollte. Sie kann nichts bieten, als die Wahrheit. Von dieser erfüllt, muss der Mensch wissen, dass Sittlichkeit und Glück durchaus verschiedene Dinge sind und sich von unmöglichen und unverständigen Forderungen fern halten. Die Philosophie kann nur darauf verweisen, dass das Glück unter den Menschen in weit höherem Maasse gleich vertheilt ist, als es die Ungleichheit der äussern Ursachen erscheinen lässt (S. 109) und dass der geschichtliche Fortschritt in dem Inhalte des Sittlichen dahin geht, sich mit den Gesetzen der Lust und der Klug-

heit in immer grössere Uebereinstimmung zu setzen, und damit jenen Gegensatz von Sittlichkeit und Glück zu mindern.

25. Indem die Kämpfe zwischen der Lust und den Geboten der Sittlichkeit zu dem Seelenvollsten der realen Welt gehören, werden sie zu den bedeutendsten Stoffen des Schönen und der Kunst. Während aber in dem realen Leben diese Kämpfe meist ohne Unterlass fortgehen, verlangt die Natur des Kunstwerks eine Lösung dieses Kampfes und einen beruhigenden Abschluss. Aus der Natur des Sittlichen folgt, dass dieser Abschluss im realen Leben nicht wohl anders geschehen kann als dadurch, dass das Sittliche den Sieg über die Lust davon trägt; denn das Sittliche und die Achtungszustände stellen sich über die Lustgefühle.

26. Allein in dem idealen Gebiete des Schönen besteht ein anderes Verhältniss zwischen Sittlichkeit und Lust, wie später gezeigt werden wird; es kann deshalb ein Kunstwerk unbeschadet seiner Schönheit dem Sittlichen eine andere Stellung anweisen, als es in der realen Welt inne hat. Ebenso wäre es ein Irrthum, wenn das Kunstwerk, so weit es einen Kampf der Autoritäten der Völker, Fürsten und Kirchengewalten darstellt, dem Sittlichen dabei dieselbe Bedeutung geben wollte, welche es für den Einzelnen hat. Diese Fragen werden später zur Erörterung kommen; sie zeigen, dass auch die Philosophie des Schönen die Darstellung des Sittlichen in sich aufnehmen muss, weil ohndem das Verhältniss des Sittlichen zum Schönen richtig zu übersehen unmöglich ist.

6. Der Widerstreit zwischen Lustgefühlen.

1. Bei der entgegengesetzten Natur der Lust und der Achtung erscheint ein Widerstreit zwischen beiden erklärlich; allein auffallender erscheinen solche Collisionen innerhalb der Lust oder innerhalb der Achtungszustände allein. Dennoch bestehen solche auch hier und es werden zunächst die Kämpfe zwischen verschiedenen Lustgefühlen zu betrachten sein.

2. Sie haben ihren Grund in den verschiedenen Arten der Lust und in der Verschiedenheit ihrer Ursachen. Wenn mehrere Ursachen der Lust zugleich vorgestellt werden und auf den Willen wirken, so richtet sich das Wollen auf alle; die Kraft des Menschen ist aber zu schwach, um sie alle zugleich zu erreichen und so erscheint jede Art der Lust als eine Beschränkung der andern; indem die Kräfte auf die Gewinnung der einen gerichtet werden, müssen die andern zurücktreten oder ganz aufgegeben werden. Es entsteht damit

ein Kampf des Willens, wie bei dem Zusammenstoss von Lust und Achtung; nur dass hier das Wollen auf beiden Seiten sich auf die Lust stützt.

3. So schwankt man, ob man zu einem Festmahle gehen soll oder in das Concert; es ist der Kampf der Lust aus dem Körper mit der Lust aus dem Schönen. So schwankt der Jüngling über die Wahl seines Berufes; es ist der Kampf verschiedener Neigungen und Hoffnungen. So ist der eifrige Gelehrte, der ein Buch vollenden will und zugleich seiner Familie leben will, im Kampfe seiner Lust aus dem Wissen mit seiner Lust aus der Liebe zu den Seinigen. In dem Gelehrten, dem eine Badereise verordnet ist, kämpft die Lust aus dem Wissen mit der Lust aus dem Leben. In dem geizigen Reisenden kämpft die Lust aus der Macht (aus dem Gelde) mit der Lust aus dem Reisen (Lust aus dem Wissen und aus der Schönheit).

4. Eine sorgfältige Selbstbeobachtung zeigt, dass dieses Zusammenstossen der Gefühle der Lust und des von ihnen erweckten Begehrens ununterbrochen im Menschen besteht. Vermöge der beschränkten Kraft im Menschen und seiner beschränkten Empfänglichkeit ist jede besondere Lust eine Schranke, eine Hemmung für die anderen. Ebenso heften sich an jede Ursache der Lust in der Reihe der ihr vorgehenden Mittel oder der ihr nachkommenden Folgen Ursachen des Schmerzes; indem nach der Lust gestrebt wird, werden somit auch diese Ursachen des Schmerzes wirksam, und so ist kein Handeln möglich, was nicht diesen Conflikt innerhalb der Lustgefühle in sich trüge.

5. Die Klugheit beschäftigt sich mit der Lösung dieser Collisionen. Sie erwägt, welche Lust grösser ist, als die andere, welche wahrscheinlicher ist, welche der Empfänglichkeit des Einzelnen mehr entspricht; sie vergleicht die Stärke des Schmerzes mit der Stärke der Lust und ertheilt hiernach ihre Rathschläge. Wo die Gebote der Sittlichkeit die Collisionen entscheiden, hört für den, der dem sittlichen Gebote Gehör giebt, dieser Widerstreit der Lustgefühle auf. Allein ein solches sittliches Gebot ist nicht immer vorhanden, die Moral selbst verweist oft auf die Klugheit und die Strenge der Untersuchung verlangt, dass das Sittliche hier zunächst bei Seite gelassen werde.

6. Die Gründe für die in solchem Widerstreite der Lust zu treffende Entscheidung sind eben angedeutet worden; allein so leicht diese im Allgemeinen anzugeben sind, so schwer ist ihre Anwendung im Leben. Der Einzelne würde deshalb innerhalb des Gebiets der Lust, wo er an die Klugheit verwiesen ist, sehr hülflos dastehen und

sehr oft das Falsche treffen, wenn nicht in der Sitte seines Volkes ihm ein Führer gegeben wäre, der ihn sicherer leitete als alle eigene Erwägung vermag. Diese Sitte ist nicht das Sittliche; sie hat es nur mit den Ausgleichungen innerhalb der Lust zu thun; aber da in diesen Sitten sich auch ein Wille des Volkes verkörpert, so hat diese Sitte eine Verwandtschaft mit den vom Volke, als Autorität, ausgehenden sittlichen Geboten und diese Verwandtschaft ist in den beinah gleichen Worten sinnig angedeutet.

7. Der Wille des Volkes ist in dem Sittlichen gebietend, in der Sitte aber nur rathend; deshalb wirkt nur jener die Achtung in dem Einzelnen und wird damit zu einer Quelle des Sittlichen. Man bemerkt den Unterschied Beider hauptsächlich daran, dass dem Uebertreter des vom Volke gebotenen Sittlichen die Verachtung trifft; während der Uebertreter der Sitte nur als ein Sonderling gilt. Die Sitte kann sich auch an das Sittliche heften, insofern sie die bestimmtere Gestaltung desselben im Einzelnen übernimmt, welche der gebietende Wille frei gelassen hat. So ist es sittlich oder Pflicht, alle Tage zu essen, um sein Leben zu erhalten; allein welche Stunden, welche Speisen ist Sache der Sitte.

8. Diese Sitten sind das Erzeugniss der Erfahrung und Erwägung von Jahrhunderten. Sie enthalten durchgehends eine tiefe Weisheit, welche in dem Schaden derer, die sie verlassen, zu Tage tritt. Sie gleichen den alten, grossen Heerstrassen über die Gebirge. Auch an diesen hat das Volk Jahrhunderte gesucht und probirt, um die Richtungen und Uebergänge zu finden, welche mit den geringsten Umwegen die Hemmnisse der Abgründe, der Ströme, der Höhen überwinden. Der fremde Reisende schilt oft auf diese Umwege, die von dem Ziele abzuführen scheinen; er verlässt wohl die Strasse, um die Höhe schneller zu erreichen; allein bald lehren ihn die Abgründe, die Sümpfe, in die er geräth, die Weisheit, mit der jene Strassen ausgewählt worden sind.

9. Dasselbe gilt für die Sitten des Landes. Viele Generationen haben die Collisionen der Lust, durch welche sie hindurchführen, erwogen und die mancherlei Wege für die beste Lösung erprobt, bis aus diesen Versuchen allmählig die beste Heerstrasse herausgefunden und zur Sitte des Volkes erhoben worden ist. Der Jüngling findet an diesen Sitten immer zu tadeln, bis die Erfahrung dem Manne ihre Weisheit erkennen lässt. Erst durch die Sitten ist der Weg durch das Leben leicht geworden. Der Einzelne würde keinen Schritt sicher thun können; die Ueberlegung des Für und Gegen würde kein Ende

nehmen, wenn nicht die vergangenen Geschlechter vor und für ihn gedacht und die Wege ihm gebahnt hätten.

10. Da die Empfänglichkeit für die unterschiedenen Arten der Lust im Laufe der Zeit bei jedem Volke sich ändert; auch die Mittel zur Erlangung der Lust durch den Fortschritt des Wissens sich ändern, so müssen auch die Sitten, welche nur der Lust dienen, sich ändern; ebenso wie die Strassen über die Gebirge sich mit Entdeckung der Dampfwagen geändert haben. Aus diesem beweglichen Elemente, so wie aus der Unerfahrenheit oder Originalität des Einzelnen entwickelt sich ein Kampf gegen die Sitte, welcher zu dem seelenvollern Realen gehört und damit von der Kunst viel benutzt wird. Während der Kampf zwischen dem Sittlichen und der Lust meist die Natur des Erhabenen annimmt, gehört der Kampf des Einzelnen gegen die Sitte zu den Stoffen des einfach-schönen und komischen Kunstwerkes.

11. Die Lösung solchen Kampfes, wie sie das Kunstwerk braucht, kann verschieden ausfallen. Die eine liegt darin, dass die Thorheit des Einzelnen in seinem Kampfe gegen die Weisheit der Sitte durch seinen Schaden zu Tage tritt; die andre kann das Falsche der veralteten Sitte gegenüber der von dem Einzelnen vertretenen neuen Zeit darlegen, indem die letztere den Sieg behält. Abgesehen von der Sitte, haben die Kämpfe innerhalb der Lust keine andre Lösung, als dass das unkluge Handeln die Folgen seiner Thorheit zu tragen hat.

12. Die Kämpfe verschiedener Arten der Lust können, wie die Kämpfe zwischen Sittlichem und Lust, innerhalb einer Person sich entwickeln; sie können aber auch von mehreren Personen geführt werden, von denen jede dann eine Art der Lust vertritt. So kämpft in Cabale und Liebe die Liebe des Sohnes mit dem Stolz des Vaters; in Romeo und Julie die Liebe beider mit dem Hass der Familien; in der Odyssee kämpft die Liebe der Kalypso mit dem Heimweh des Odysseus.

13. Zu den Kämpfen der Lust gehören auch die Kämpfe der Autoritäten, von denen das Sittliche ausgeht. Vermöge ihrer erhabenen Stellung werden sie von dem Sittlichen nicht selbst betroffen; ihre Gebote erzeugen nur das Sittliche für die Untergebenen; für sie selbst kann ihr Gebot kein Sittliches begründen, weil sie sich selbst kein Uebermächtiges und Erhabenes sind. Deshalb stehen die Kämpfe der Könige und der Völker ausserhalb der Regeln der Sittlichkeit; ebenso die Kämpfe der Kirche mit den Fürsten. Indem diese Kämpfe den Inhalt der politischen Geschichte enthalten, kann diese Geschichte nicht mit dem Maassstab der Moral gemessen werden; die Fürsten,

die Völker, die Kirchen stehen in ihren Thaten und Kämpfen, die sie als Autoritäten führen, ausserhalb der Gebote der Moral.

14. So anstössig, wie dieser Satz für das sittliche Gefühl erscheint, so haben doch alle grossen Geschichtschreiber ihn, wenn nicht ausdrücklich, doch stillschweigend anerkannt, indem sie sich enthalten, die grossen Männer und ihre Thaten nach der Moral zu messen. Statt dessen ist die Grösse ihrer Thaten, ihre Wirkung auf das Wohl (die Lust, das Glück) der Völker der Maassstab, nach dem das Urtheil über sie gefällt wird; viele Geschichtschreiber begnügen sich, einfach zu erzählen und nur die ursachliche Verbindung der Ereignisse blos zu legen.

15. Da indess diese Auffassung der Geschichte noch keine allgemeine Anerkennung gefunden hat, und das sittliche Gefühl des Einzelnen sich mit derselben aus Unkenntniss der Natur des Sittlichen nicht versöhnen kann, so befinden sich die Geschichtschreiber noch in einer üblen Lage. Sie sind über die Bedeutung des Sittlichen in der Geschichte sich selbst nicht klar; sie wagen nicht die Moral ausdrücklich zurückzustellen und doch fühlen sie, dass ihr Maassstab die grössten Männer zu Verbrechern stempelt. So schwanken viele von ihnen hin und her und ihr Urtheil ist bald auf Moral, bald auf das Wohl, bald auf die Lust gegründet, oder man hilft sich mit dem unklaren Gedanken einer doppelten Moral. So sagt Gervinus (Shakespeare I, 323): »Die ausgedehntere Verantwortlichkeit und Wirksam»keit des politisch Handelnden nöthiget zur Annahme eines andern »Moralgesetzes, eines andern sittlichen Maassstabes der Geschichte »gegenüber, als in Beziehung auf das private Dasein. Im öffentlichen »Leben werden Fehler zu Lastern erweitert und Verbrechen zu Feh»lern gemildert; die Mörder erscheinen in milderer sittlicher Schuld, »wenn sie als Träger höherer Zwecke erscheinen.« Das heisst mit den richtigen Worten: In der Politik gilt die Moral nicht.

16. Während die modernen Geschichtschreiber hier schwanken und im Nebel sich halten, hatten schon die alten römischen Juristen den Muth, auszusprechen: »Princeps legibus solutus est« und Machiavelli's Fürst ruht auf demselben Prinzip. Man hat dieses Prinzip als das Zeichen einer der Despotie verfallenen Zeit angesehen und Machiavelli's Buch nur mit Italiens besonderer Lage zu seiner Zeit zu entschuldigen gesucht. Allein auch Hegel hat dieselbe Lehre als den Gipfelpunkt seiner Philosophie des Rechts hingestellt. Er sagt mit dürren Worten (VIII, 424): »Die Weltgeschichte steht ausserhalb »des Gesichtspunktes der Gerechtigkeit und Tugend.« Schon Schiller und Schleiermacher stecken in einer ähnlichen Auffassung, indem

jener das Einswerden der Natur und der Vernunft als das höchste hinstellt und dieser sagt: »jedes ethische Wissen ist nur wahrhaft »philosophisch, insofern es zugleich physisch, und jedes physische, in»sofern es zugleich ethisch ist. In der Vollendung ist Ethik Physik »und Physik Ethik.« Allein während beide noch nicht den Muth haben, anzuerkennen, dass die Ethik nicht das Absolute ist, und beide sich mit einem Sollen der Identität von Geschehen und Ethik begnügen, stellt Hegel die Ethik offen als das Bedingte dar. Die Begründung seines Ausspruches bleibt allerdings bei ihm noch mangelhaft; sie ist nur in der hier gebotenen Auffassung möglich, wonach die Autoritäten zwar die Quelle des Sittlichen sind, sie selbst aber davon nicht betroffen werden.

17. Bei Gott bezweifelt dies noch heute Niemand; auch bei den Bewegungen der Völker, als Einheit, hat man wenig Bedenken; nur bei dem Fürsten sträubt sich gegenwärtig das sittliche Gefühl, weil man in dem Fürsten jetzt mehr den Menschen sieht. Allein trotzdem ist noch bis heute die rechtliche und sittliche Stellung der Fürsten voller Eigenthümlichkeiten, welche sie ganz ausserhalb des gemeinen Rechts stellen, ja selbst die Moral thatsächlich bei ihnen nicht voll zur Anwendung kommen lassen. Wenn der Satz, dass die Autoritäten von den sittlichen Geboten nicht betroffen werden, gegenwärtig bei den Fürsten keine volle Gültigkeit mehr hat, so liegt es nur daran, dass ihre Macht gesunken und die der Völker, als Autorität, in den kultivirten Ländern gestiegen ist. Je roher aber ein Volk noch jetzt ist, desto mehr hat dieser Satz auch für den Fürsten noch seine Gültigkeit.

18. Aus dieser Stellung der Autoritäten über dem Sittlichen erklärt sich die eigenthümliche Natur des Völkerrechts, welches versucht, ein Recht für diese Autoritäten aufzustellen. Es benutzt einzelne Rechtstitel aus dem Privatrecht, wie z. B. den Vertrag, um sie auf dieses Gebiet zu übertragen, und wird dabei von der öffentlichen Meinung unterstützt. Dennoch hat noch nie ein Volk oder ein Fürst angestanden, diese Vorschriften des Völkerrechts zu verletzen, sobald das Wohl seines Volkes oder seiner Dynastie es erforderte und die Verhältnisse eine Aussicht auf Erfolg gewährten. Wurde der Erfolg wirklich erreicht, so war auch die öffentliche Meinung stets auf ihrer Seite und höchstens die besiegte politische Partei hielt den vermeintlichen Rechtsstandpunkt fest, bis der Verlauf der Zeit auch sie zum Schweigen brachte. Dass die Moral auf die Autoritäten keine Anwendung finden kann, liegt schon darin, dass das Wohl des Volkes als das höchste Gesetz hier allgemein anerkannt ist, also die Klugheit

offen an die Stelle der Sittlichkeit gestellt ist. Schleiermacher hatte deshalb den richtigen Gedanken, wenn er auf dem Gebiete des Sittlichen für jede Nation das Recht in Anspruch nahm, rein aus sich selbst das Sittliche zu bestimmen und jeder Nation das Recht absprach, die Sittlichkeit einer andern nach ihrer eignen »corrigiren« zu wollen. Nur ist die Begründung bei Schleiermacher ganz ungenügend und deshalb vielfach angefochten worden.

19. Das Handeln und die Kämpfe der Autoritäten gehören zu den wichtigsten Stoffen der Kunst, insbesondere des Erhabenen in ihr, wie später gezeigt werden wird. Die Lösung dieser Kämpfe hat für den Künstler grosse Schwierigkeiten, weil die öffentliche Meinung über die Geltung der Moral in diesem Gebiete noch schwankt. Die Dichter haben deshalb auch hier den Sieg des Sittlichen oft als Lösung gewählt; allein die grössten Dichtungen und die ältesten sind von dieser Einmischug des Sittlichen am freisten und stützen die Lösung entweder auf die grössere Lust (das Wohl, die Grösse des Vaterlandes) oder auf die blinde Nothwendigkeit (das Fatum) oder auf den Willen der Gottheit, als der höchsten Autorität.

7. Der Widerstreit zwischen Achtungsgefühlen.

1. Die Kämpfe und Collisionen der Beweggründe bestehen auch innerhalb des sittlichen Gebietes allein und die Erklärung und Lösung derselben hat für alle jene Systeme Schwierigkeit, welche das Sittliche aus der Vernunft, oder aus den Geboten eines allwissenden und allweisen Gottes ableiten. In beiden Fällen widersprechen solche Collisionen dem Prinzip. Man sucht deshalb dieselben nur als eine irrthümliche oder mangelhafte Auffassung der wahren Regeln darzustellen.

2. Hegel erkennt indess ihr Dasein offen an; er sucht sie damit zu rechtfertigen, dass die Idee oder der Wille, als Substanz, sich besondern müsse; damit gerathe er allerdings in den Gegensatz; allein daraus folge nur, dass solche Besonderung in die Allgemeinheit der Idee zurückgenommen werden müsse. Diese dialektische Begründung Hegel's fällt, wenn das Prinzip der Entwicklung überhaupt keine Wahrheit hat. Es verletzt hier um so stärker, als der Mensch in dem Handeln sich zur Bestimmtheit entschliessen muss, als nichts Grosses ohne Einseitigkeit vollbracht werden kann. Dennoch soll der Mensch, der solches vollbringt, untergehen, weil diese einseitige Besonderung der Allgemeinheit der Idee widerspreche.

3. Für ein System, welches das Sittliche aus den Geboten der Autoritäten ableitet, wie hier geschehen ist, fallen diese Schwierig-

keiten hinweg. Es ist vielmehr dann natürlich, dass die vereinzelten, und von verschiedenen Autoritäten ausgehenden Gebote, aus welchen sich allmählig das Sittliche zusammensetzt, in Gegensätze und Widersprüche mit einander gerathen. Innerhalb des Rechts sind diese Widersprüche eine bekannte Sache; die Rechtswissenschaft verdankt ihnen ihre Entstehung, und ihr Hauptgeschäft besteht in der Ausgleichung dieser Widersprüche und Dunkelheiten der Gesetze. Innerhalb der Moral scheinen sie nur deshalb weniger vorhanden zu sein, weil deren Gebote unbestimmter gefasst sind und der fehlende Zwang die Widersprüche weniger zum Vorschein kommen lässt.

4. Näher betrachtet, enthält aber die Moral solcher Widersprüche und Collisionen weit mehr als das Recht. Indem die Moral sich bei ihrer Fortbildung auf das Gebot allgemeiner Tugenden beschränkte, hat sie damit alle Anwendbarkeit auf die einzelnen Fälle im Leben verloren. Alle Tugenden gebieten nicht mehr bestimmte Handlungen, sondern setzen nur Ziele, welche verfolgt werden sollen. So ist die Sorge für das Leben, für die Gesundheit zu einer Tugend erhoben; ebenso der Erwerb von Kenntnissen, die Ausbildung der körperlichen und der geistigen Kräfte; ebenso die Sorge für das Vermögen, dessen Erhaltung und Vermehrung. Neben dieser Sorge für die eignen Güter wird in der Tugend der Liebe und der Wohlthätigkeit die gleiche Sorge für diese Güter der Andern zur Pflicht erhoben.

5. Es erhellt von all' diesen Tugenden, dass jede einzelne der andern hinderlich und hemmend ist und sein muss. Ich kann nicht für mein Vermögen sorgen, wenn ich für Andre sorgen soll; ich kann mein Leben nicht schonen, wenn ich das eines Andern retten soll; ich kann nicht die eine Anlage, die eine Kraft in mir ausbilden, ohne die Zeit der andern zu ihrer Ausbildung zu entziehen. Diese Ziele der Tugenden sind im Grunde dieselben, wie die der Lust. Bei dieser ist der Gegensatz, in dem diese Ziele stehen, bereits dargelegt worden; er bleibt ungeändert, wenn auch diese Ziele zu sittlichen erhoben werden.

6. Die Ziele der einzelnen Tugenden gleichen daher verschiedenen Punkten in dem Umringe eines Kreises, in dessen Mittelpunkt der Mensch sich befindet. Die Moral heisst ihn mit ihrer Tugendlehre alle diese Ziele zugleich verfolgen. Indem er aber dem einen sich zuwendet, entfernt er sich nothwendig von den andern. Dies gilt auch von einzelnen, bestimmter gestalteten Tugenden; wie von der Tapferkeit, Mässigkeit, Gerechtigkeit, Wahrheitsliebe, Wohlthätigkeit, Demuth, Gefälligkeit, Höflichkeit, Sparsamkeit, Fleiss u. s. w. Die Wahrheits-

liebe muss der Höflichkeit weichen; die Sparsamkeit collidirt mit der Wohlthätigkeit, die Tapferkeit mit der Mässigung, die Gerechtigkeit mit der Nächstenliebe u. s. w.

7. Es sind dies auch nicht einzelne seltene Collisionsfälle, wie man sie als Curiosa in der Moral der Jesuiten behandelt findet; vielmehr ist der Mensch ununterbrochen in diesen Collisionen. Wenn dies im Leben weniger bemerkt wird, so liegt es nicht an den Geboten der Moral, sondern an dem Beispiel, an der Ausübung der Tugenden im Leben, wodurch die Gränzen einer jeden in Bezug auf die andern gezogen werden. Zu einer auf das Leben unmittelbar anwendbaren Moral gehört nicht blos das Eine, dass die sittlichen Ziele in Form von Tugenden, oder Pflichten oder Gütern hingestellt werden, sondern auch das Zweite, dass jeder Tugend die Gränzlinie gezogen werde, die sie gegenüber den andern, durch sie beschränkten Tugenden innezuhalten hat.

8. Dieser zweite wesentliche Bestandtheil der Moral fehlt aber in allen Lehrbüchern und in allen Religions-Quellen. Es ist nichts leichter, als die einzelnen Tugenden in Predigten und Büchern zu preisen und dem Menschen zu empfehlen. Indem man dabei immer nur ein Ziel, eine Tugend vor Augen hat, verschwinden die Gegensätze, in denen sie mit den andern steht. Man ist in der Kirche fest entschlossen, nach diesen Anpreisungen einer Tugend zu handeln, aber so wie man auf den Markt des Lebens zurücktritt, spürt man, dass neben diesem einen Ziele noch hundert andre bestehen, welche alle die gleichen Ansprüche machen, und welche der Prediger nicht beachtet hat. Die Lehre ist daher erst dann vollendet, wenn sie zugleich zwischen diesen, in einander greifenden Gebieten der Tugenden die Gränze zieht, über die hinaus die eine der andern weichen muss und ohnedem nicht mehr Tugend bleibt.

9. Aristoteles bemerkte die Nothwendigkeit dieser Begränzung und hierauf beruht sein Ausspruch, dass die Tugend nur ein Mittleres zwischen zwei Extremen sei. Allein mit diesem Ausspruch ist nur die Nothwendigkeit der Begränzung an sich anerkannt, aber die Gränze selbst nicht gegeben. Denn, da die Extreme selbst keine Gränze haben, so ist von ihnen aus keine Mitte zu bestimmen; auch soll nach Aristoteles die Tugend nicht immer in der Mitte, sondern mitunter dem einen Extrem näher stehen, als dem andern.

10. Indem die Lehrbücher der Moral in jenen Tugendzielen gleichsam nur die elementaren Kräfte innerhalb der sittlichen Welt festsetzen, verabsäumen sie das Andre, was die Natur in ihren Organismen den elementaren physischen Kräften hinzugefügt hat und

wodurch diese erst vermögen, eine Gestaltung zu erzeugen. In der Eiche, in der Pappel, in dem Hunde, in dem Pferde sind dem Kampfe der physischen und chemischen Kräfte und Stoffe bestimmte Gränzen gegen einander gezogen; nur so verschwindet das Chaos und es entstehen feste Gestalten.

11. Aehnliches hat nun innerhalb der sittlichen Welt zwar nicht die Lehre, aber das Leben gethan, indem es in den Gestalten des Eigenthums, des Vertrages, der Gesellschaft, der Ehe, der Familie, des Staates jenen allgemeinen Kräften, welche die Tugenden enthalten, gewisse Gränzen gezogen hat, aus denen dann diese Gestalten hervorgehen und in denen der Mensch mit Zuhülfenahme der Anschauung des einzelnen Handelns den Anhalt findet, um die, in der Lehre fehlende Begränzung der allgemeinen Tugenden ziehen zu können. Die Lehrbücher der Moral haben zwar versucht, auch diese sittlichen Gestalten in ihre Darstellung aufzunehmen; allein sie vermochten es nur in allgemeinen Geboten und geriethen damit wieder in denselben Fehler, den ihre allgemeine Tugendlehre an sich trägt.

12. Während diese Begränzung der Tugenden erst der Moral ihren bestimmten Inhalt giebt, kann dennoch diese Begränzung niemals aus diesen Tugenden selbst abgeleitet werden. Es ist unmöglich, aus der Tapferkeit allein zu entnehmen, wo sie in Tollkühnheit übergeht, oder zur Feigheit herabsinkt; es ist unmöglich, aus der Wirthschaftlichkeit für sich abzuleiten, wo sie in Geiz oder in Verschwendung sich umwandelt. Dies gilt für jede Tugend. Es erhellt also, dass die Begränzung der Tugenden ebenso positiv ist, wie die sittlichen Gebote überhaupt. In diesem Sinne sagt Schleiermacher: »Die sittlichen Empfindungen gehören zu den rein individuellen; denn es »scheint nur so, dass jeder von dem Eindruck einer Handlung ebenso »sittlich affizirt werden solle, wie der andere; vielmehr verlangen wir »nicht, dass ein barbarischer Mensch sittlich ebenso empfinden solle, »wie wir. Es lässt sich deshalb für das Sittliche keine allgemeine »Regel festsetzen« (System der Sittenlehre S. 51). Der Fehler bei Schleiermacher ist nur, dass er die Quelle dieser Schwierigkeit nicht erkennt und deshalb auch das »Individuelle« im Sittlichen viel zu sehr übertreibt.

13. Der Wechsel in dem Inhalt des Sittlichen nach Ort und Zeit entspringt hauptsächlich aus der Verschiebung dieser Gränzen zwischen den einzelnen Tugenden. Diese selbst bleiben immer bestehen, aber indem bald die eine, bald die andre einem Volke je nach der Zeit und Lage als die wichtigere erscheint, wird ihre Geltung und ihr Gebiet auf Kosten der andern ausgedehnt. So beschränkte im Alterthum

die politische Tugend viel mehr die Privattugenden, wie gegenwärtig; so hatte die Tugend der Tapferkeit und der Dienst der Frauen im Mittelalter ein grösseres Gebiet, als jetzt, wo sie von den Tugenden des Fleisses, des Vermögenerwerbes erheblich beschränkt worden sind. Die Meinung, dass die Moral einen ewigen und unveränderlichen Inhalt habe, ist vorzüglich dadurch entstanden, dass jene Tugenden dem Namen nach bei allen Völkern und zu allen Zeiten sich finden. Allein man übersieht, dass durch die wechselnde Begränzung dieser Tugenden die ganze Moral sich änderte, obgleich die Namen dieser Tugenden unverändert blieben.

14. In der Art der Begränzung der einzelnen Tugenden ist deshalb das Wesen der sittlichen Zustände eines Volkes enthalten. Je nachdem diese Gränzen gezogen sind, kann trotz der gleichen Tugenden das Entgegengesetzte sittlich werden. Deshalb kann mit Verschiebung dieser Gränze jede Handlung als eine sittliche dargestellt werden; denn ihr Ziel fällt immer unter irgend eines, welches die allgemeine Tugendlehre für gut erklärt. Indem man den Jesuiten-Grundsatz verwirft, dass der Zweck das Mittel heilige, erkennt man damit an, dass jede Tugend in der Sittlichkeit eines Volkes ihre bestimmte Gränze gegenüber den andern habe, über die hinaus, sie zum Laster wird. Jener Grundsatz der Jesuiten verleugnet nicht die Tugenden an sich, sondern nur ihre feste Begränzung; nur diese hebt er auf und überlässt sie dem Belieben des Einzelnen. Indem die Sittlichkeit aller Völker sich gegen diesen jesuitischen Grundsatz empört hat, erhellt, dass der Inhalt und das Wesen der Moral nicht in den Tugenden an sich, sondern nur in ihrer besondern Begränzung enthalten ist.

15. Diese, in den Lehrbüchern der Moral fehlende Gränze wird nun von der Autorität des Volkes und den übrigen Autoritäten dadurch gezogen, dass wirklich gehandelt wird und dass dieses bestimmte Handeln von dem Volk, dem Fürsten, dem Vertreter Gottes als das Sittliche oder Unsittliche anerkannt, gebilligt oder gemissbilligt wird. Damit ist die Gränze in dem einzelnen bestimmten Handeln erkennbar gemacht und aus der Beobachtung dieses Handelns, so wie aus der Anweisung der Eltern und Lehrer für den einzelnen Fall bildet sich jener sittliche Takt, jener Instinkt des Maasses, in dem jede einzelne Tugend nach der Sitte der Zeit zu halten ist.

16. Diese, durch das Leben und Handeln des Volkes gezogene Begränzung kann sich indess nur für oft wiederkehrende Handlungen gleicher Art erkennbar herausstellen. Für aussergewöhnliche, ausserordentliche Fälle fehlt dieser Anhalt, weil vorhergegangene ähnliche Fälle fehlen. In solchen Fällen tritt nun jener Mangel der

allgemeinen Tugendlehre für jedermann erkennbar heraus, und diese Fälle scheinen deshalb die einzigen Collisionsfälle zu sein. Indem das Beispiel früherer Handlungen hier fehlt und die allgemeine Tugendlehre für jede Entschliessung Gründe und auch Gegengründe darbietet, so steht in diesen Lagen der Mensch von der Moral verlassen da.

17. Mögen nun die Kämpfe in diesen Fällen sich in der Brust eines Menschen auskämpfen, oder in den Streit Mehrerer einen sichtbaren Ausdruck erhalten, immer ist es klar, dass aus der Moral keine Lösung für sie zu holen ist; vielmehr fällt die Entscheidung in das Gebiet der Lust zurück. Indem die sittlichen Beweggründe in solchen Collisionen einander aufheben, indem für jede Richtung des Entschlusses sich aus der Moral Gründe dafür und dagegen aufstellen lassen, kann der einzelne Mensch, in dessen Brust der Kampf besteht, sich nur nach den Beweggründen der Lust entscheiden. Es wird dies aber nicht eingestanden, sondern diejenige Tugend zur Rechtfertigung herbeigezogen, welcher das gewählte Handeln entspricht, und diese Tugend als die wichtigere, höhere behauptet.

18. Besteht der Kampf unter Mehreren, deren jeder eine Tugend vertritt, so kann auch hier eine Lösung aus der vorhandenen Moral nicht entnommen werden; vielmehr entscheidet sich dann der Sieg nach der Macht; beide Theile, der Sieger wie der Besiegte, halten aber an den sittlichen Zielen und Auffassungen fest, als deren Vorkämpfer sie aufgetreten sind und der Besiegte findet darin seinen Trost. Die sittliche Collision ist natürlich durch solchen Sieg der Macht nicht entschieden, obgleich die Menge geneigt ist, den Sieger auch als den allein Sittlichen anzuerkennen.

19. Diese Kämpfe innerhalb des Sittlichen bilden einen der bedeutendsten Stoffe für die Kunst. Indem das Seelenvolle in ihnen im höchsten Maasse enthalten ist, gehören sie wesentlich in das Gebiet des Schönen. Das Kunstwerk fordert einen Abschluss, d. h. eine Lösung dieser Kämpfe. Die Kunst trifft aber hier auf dieselben Schwierigkeiten, wie die Wirklichkeit. Die falsche Meinung von der Vollkommenheit der Moral hat die Künstler hier vielfach verleitet, nach einer sittlichen Lösung zu suchen. Diese ist jedoch unmöglich, weil jede von den mehreren Entscheidungen aus der Moral die gleiche Rechtfertigung erhalten kann, und das Kunstwerk muss, wenn der Künstler dennoch auf diese Art der Lösung besteht, in den Fehler der Predigten verfallen, welche über eine Tugend die andern vergessen.

20. Die Kunst hat deshalb hier nur dieselben Lösungen, wie das Leben, d. h. die Niederschlagung des sittlichen Kampfes durch

die Macht oder durch das unerbittliche, blinde Schicksal. Die grossen Dichter haben hinreichenden Gebrauch davon gemacht; allein da es sich hier um Kämpfe unter Personen handelt, für welche die Autoritäten als die Quelle des Sittlichen bestehen, so giebt es für die Kunst hier noch eine andere Lösung, indem sie eine Autorität auftreten lässt, welche den Kampf durch ihr unmittelbares Gebot schlichtet. So die Athene in der Iphigenia in Tauris, so das Urtheil des Zeus im Prometheus des Aeschylos. Die Lösung bekommt dadurch einen sittlichen Charakter, weil sie auf das Gebot einer Autorität gestützt wird, die, als Quelle der Moral, deren Lücken zu ergänzen geeignet ist. In der realen Welt sind solche Lösungen seltener; man kann die Dispensationen der Päpste und die Begnadigungen der Könige dazu rechnen. Die Kunst ist im Stande, von diesen Mitteln einen grössern Gebrauch zu machen, wie später gezeigt werden wird.

C. Der Mensch als seelenvolles Reale.

1. Nachdem in den vorgehenden Abschnitten das Reale und das Seelische nach ihrem Inhalte dargelegt worden sind, kann die Untersuchung nunmehr zum seelenvollen Realen, als der Einheit beider Bestimmungen übergehen. Das seelenvolle Reale bildet einen Theil der realen Welt; es hat seinen Gegensatz an dem seelenlosen Realen, was früher als das Prosaische oder Bedeutungslose bezeichnet worden ist. Das Gebiet des seelenvollen Realen, was als solches den ausschliesslichen Stoff für das Schöne abgiebt, zerfällt in drei Abtheilungen. In der ersten ist es der Mensch, der als seelenvoll hervortritt; in der zweiten ist es die Natur, in der dritten die Gottheit. Es wird sich zeigen, dass das Seelenvolle der beiden letzten Abtheilungen von dem Seelenvollen des Menschen abhängig ist; es ist deshalb mit diesem zu beginnen.

2. Indem der Mensch eine Seele hat und die Gefühle den Kern dieser bilden, ist der Mensch nie ohne ein Gefühl, und deshalb immer ein Stoff für das Schöne. Allein so wie die Gefühle ihre unterschiedene Stärke haben und zu Zeiten auf einen kaum merkbaren Grad herabsinken, so kann auch das Aeussere, die Erscheinung des Menschen, der Ausdruck verschiedener Grade des Gefühles sein und demnach mehr oder weniger zum Stoff des Schönen geeignet sein. Im Allgemeinen erhellt, dass der Mensch um so mehr dazu geeignet ist, je stärker diese Gefühle sind und je deutlicher diese Gefühle in seinem Aeussern hervortreten.

3. Indem der Leib des Menschen mit seiner Seele, insbesondere mit ihren Gefühlen in der innigsten Wechselwirkung steht, erhellt, dass je freier dieser Leib sich darstellt, um so seelenvoller die Erscheinung des Menschen sein muss. An sich ist deshalb jede Bedekkung und Verhüllung des Leibes eine Verminderung des Seelenvollen des Menschen. Indem die Haut des Leibes nicht durch Haare oder andere natürliche Bedeckungen verhüllt ist und dabei die fühlenden Nerven durch die ganze Oberfläche des Körpers verbreitet sind, erhellt, dass der nackte Körper der treueste Spiegel der innern Gefühle sein muss.

4. Insbesondere gilt dies von dem Antlitz. Hier ist die Verbreitung der Nerven am dichtesten; die Organe der wichtigsten Sinne treffen hier zusammen; die Mienen stehen in einer unmittelbaren, engen Verbindung mit Gefühlen und so ist es natürlich, dass im Antlitz das Seelenvolle des Menschen am vollkommensten vorhanden ist. Vermöge dieses engen Bandes zwischen Leib und Seele ist der menschliche Körper selbst in der vollkommenen Ruhe noch ein Seelenvolles; denn auch diese Ruhe ist ein Spiegel der Gesundheit, der Jugend, der Kraft und der damit unmittelbar verknüpften Gefühle. Hieraus erklärt sich die Schönheit des menschlichen Körpers an sich; er ist immer ein Seelenvolles, sowohl in der Ruhe, als in der Bewegung. Auch erklärt sich daraus, wie eine Kunst, die nur die Gestalt des Menschen und nichts weiter benutzen kann, wie die Plastik, nothwendig dahin streben muss, diese Gestalt möglichst rein und unbedeckt darzustellen.

5. Insoweit ist schon der rein natürliche Zustand des Menschen ein seelenvoller. Allein indem der Mensch nicht darin verharrt, sondern zum Handeln und Schaffen übergeht, sich allmählig Bildung und Kultur erwirbt und in mannichfache Verbindungen mit Andern tritt, nimmt das Seelenvolle in ihm auch eine grössere Mannichfaltigkeit an. Es lassen sich dann im Dasein und Leben des Menschen nach dieser Rücksicht vier Zustände unterscheiden. In dem einen ist der Mensch nur mit der Befriedigung seiner nothwendigen Bedürfnisse beschäftigt, ohne welche sein Leben nicht bestehen kann; Essen, Trinken, Schlafen, Bewegung, Bekleidung, Schutz gegen die Witterung u. s. w. In dem zweiten Zustande beschäftigt er sich mit Beschaffung und Gewinnung der Mittel für sein Dasein, seine Lust und seine Pflicht; er arbeitet. Diese Arbeit besondert sich zu den Thätigkeiten des Landmannes, des Fischers, des Jägers, des Bergmannes, des Handwerkers, des Fabrikarbeiters, des Beamten, des Soldaten u. s. w. Vermöge der Sonderung der Gesellschaft in Stände und der Vortheile der Arbeitstheilung ist der Einzelne immer nur mit einer dieser Thä-

tigkeiten beschäftigt und sein Leben verfliesst zum grössten Theil in dieser regelmässig wiederkehrenden, meist eintönigen Arbeit.

6. Der dritte Zustand des Menschen umfasst seine gewöhnlichen Vergnügen und Erholungen nach gethaner Arbeit. Es ist immer eine Lust, auf welche es dabei abgesehen ist; aber nach dem Grade der Bildung, nach Alter und Geschlecht sind es die verschiedensten Arten der Lust, in welchen diese Erholung von dem Einzelnen gesucht wird. Spazierengehen, Fahren, Reiten, der Besuch öffentlicher Orte, Theater, Conzerte, Bälle, Gastmähler, Jagden, das Lesen von Zeitungen, Romanen und unterhaltenden Büchern, Sehenswürdigkeiten, die gesellige Unterhaltung, das Zusammensein mit der Familie; diese Dinge bilden den Inhalt seiner Stunden des Vergnügens.

7. Der vierte und letzte Zustand umfasst die ausserordentlichen Ereignisse im Leben des Einzelnen, sowohl die frohen, wie die schmerzlichen. Sie bilden die Ausnahmen, welche den regelmässigen und eintönigen Gang, in welchem das Leben der meisten Menschen abläuft, unterbrechen; welche seine Kräfte in ungewohnter Weise in Anspruch nehmen und ihn in höhere Grade der Lust oder des Schmerzes versetzen, als sein Alltagsleben bietet. Dahin gehören z. B. der Eintritt in einen neuen Lebensberuf, eine Anstellung, eine grosse Reise, die Heirath, die Geburt der Kinder, der Tod eines Familiengliedes, der plötzliche Erwerb oder Verlust grösseren Vermögens, Erbschaften und Glücksfälle; die Veränderung des Wohnortes; besonders kühne oder schwierige Unternehmen; Verbrechen und das Erleiden von Strafen; Schlachten, Kriegsgefahr und Hungersnoth; Krankheiten u. s. w.

8. Es ist leicht zu zeigen, dass das Leben jedes Einzelnen, sowohl bei den civilisirten wie bei den rohen Völkern sich nur aus diesen vier Arten von Zuständen zusammensetzt. Allein ihr Verhältniss ist bei den Einzelnen sehr verschieden. Während für die ärmern Klassen der Kulturvölker das Leben hauptsächlich aus den Zuständen der ersten und zweiten Art besteht, überwiegen bei den wohlhabenden Klassen die Zustände der beiden letzten Arten. Auch führen einzelne Lebensweisen mehr zu ausserordentlichen Zuständen und Ereignissen, wie andere. Der Soldat im Kriege, der Matrose auf der See, der Minister eines grossen Staates, der Reisende in unbekannten Ländern führen ein Leben, was sich meist aus ungewöhnlichen Ereignissen der vierten Art zusammensetzt.

9. Fragt man nun im Interesse des Schönen nach dem Seelenvollen dieser Zustände, so erhellt, dass es wesentlich die Zustände der dritten und vierten Gattung sind, welche als seelenvoll hervortreten und es erklärt sich daraus, wie das Schöne aller Künste

sich beinah ausschliesslich nur mit Zuständen dieser Art befasst. Jeder Maler, jeder Dichter lässt die Zustände der alltäglichen Arbeit und der einfachen, nicht über das Nothwendige hinausgehenden Befriedigung der Lebensbedürfnisse bei Seite; indem das Gefühl bei diesen durch die Abstumpfung und regelmässige Wiederkehr bis auf einen unmerkbaren Grad herabgesunken ist, bilden sie kein Seelenvolles, keinen Stoff für das Schöne, selbst wenn eine geistige Thätigkeit oder eine besondere Geschicklichkeit, oder eine sittliche Festigkeit ihnen zu Grunde liegt.

10. Hieraus erklärt es sich, weshalb die Kunst ihre Helden sich vorzugsweise in den Ständen aufsucht, welche von dieser alltäglich wiederkehrenden Arbeit befreit sind; weshalb die Könige, die Heroen, die Krieger, die Seefahrer, die Reichen, die besonders Begabten und die aus den gewöhnlichen Verhältnissen herausgerissenen Menschen die handelnden Personen in der Dichtung und in den Werken der bildenden Kunst abgeben. Wenn andere Personen eintreten, wie in den lyrischen Dichtungen und den Genrebildern geschieht, so sind es wenigstens Zustände der dritten Art, in denen sie befangen sein müssen.

11. Je mehr das Leben überhaupt an Regelmässigkeit zunimmt, je mehr die Arbeitstheilung sich ausbreitet und jedem Menschen ein beschränktes, immer gleich bleibendes Feld seiner Thätigkeit anweist, desto prosaischer erscheint deshalb auf den ersten Blick die Welt. Hierin liegt der Grund, weshalb die Gegenwart in Vergleich mit dem Leben früherer Jahrhunderte so seelenlos sich darstellt und weshalb fortwährend geklagt wird, dass der Stoff für das Schöne aus ihr geschwunden sei. Selbst Hegel hat sich dadurch bestimmen lassen, den wahren Schauplatz für das Schöne in die Heroen-Zeit zu verlegen; und Vischer ist voll Klagen über die Prosa der Gegenwart.

12. Allein solche Ansichten gehen aus einer einseitigen Auffassung des Seelenvollen hervor. Die Natur des Menschen ändert sich nicht und so kann auch das Seelische in seiner Erscheinung nicht abnehmen. Das, was sich ändert, sind nur die Formen, die Aeusserungen, in welche das Seelische sich kleidet. Diese Formen sind allerdings jetzt andere, wie früher; sie sind zum Theil feiner, weniger deutlich, weniger hervortretend, wie ehedem; allein trotzdem ist das Seelenvolle in der Gegenwart in gleichem Maasse wie früher vorhanden und es kommt nur darauf an, dasselbe in seinen veränderten und feinern Formen zu erkennen. Nur wer befangen in den Formen vergangener Zeiten das Seelenvolle nur in diesen zu besitzen wähnt, kann auf die Meinung kommen, dass der Stoff für das Schöne in der Gegenwart verschwunden oder gesunken sei.

13. Näher betrachtet, lässt sich die Art und Weise, in der das Seelische in dem realen Menschen sich äussert, auf zwei Grundformen zurückführen, welche auch in dem Schönen wiederkehren und es in zwei Arten trennen. Das Gefühl des Menschen kann entweder in Handlungen sich äussern oder in ruhenden Zuständen. Zur Handlung gehört ein Ziel, was nicht unmittelbar erreichbar ist, sondern gewisser Mittel bedarf, durch deren Anwendung es erst sich verwirklicht. Auch dürfen diese Mittel nicht in einer sichern und eintönigen Regelmässigkeit sich bewegen, sondern der Mensch muss eine geistige Thätigkeit anwenden, um diese Mittel zu finden und ihre Anwendung und Wirksamkeit muss störenden Zufällen ausgesetzt sein, so dass eine stete Aufmerksamkeit in deren Leitung bis zum Ziele nöthig ist.

14. In den ruhenden Zuständen, als dem Gegensatz der Handlung ist deshalb nicht nothwendig eine völlige Ruhe enthalten; es gehören dahin auch alle jene Fälle, wo eine Bewegung, ein leichtes Handeln statt hat, wo aber jene Bedingungen eines fernen, nur durch besondere Mittel zu erreichenden Zieles fehlen. Zu diesen ruhenden Zuständen gehören daher auch das Essen, das Trinken, das Spielen, die Unterhaltung, das Tanzen, das Singen einfacher Lieder, das Spazierengehen, das Lesen unterhaltender Schriften, das Ankleiden, die tägliche Arbeit in den Gewerben und im Landbau, das Kranksein, das Sterben, die Hochzeiten, die Taufen, die Begräbnisse u. s. w.

15. Je nachdém das Schöne sich als Bild jener oder dieser Zustände darstellt, ist es ein Handlungsbild oder ein Stimmungsbild. Obgleich dieser Unterschied sich durch alle Künste zieht, ist er doch in dieser Allgemeinheit bisher nicht verfolgt und durchgeführt worden und dennoch ist er von grosser Bedeutung und macht sich insbesondere bei den Kunstwerken geltend, deren Einheit und Lösung sich nach ihm sehr verschieden gestaltet. Der Unterschied der historischen und der Genre-Bilder in der Malerei; der Unterschied des Dramas und der Lyrik in der Dichtung beruht auf diesem Gegensatz. Das Epos ist kein Drittes daneben, sondern nur eine Mischung von Handlungs- und Stimmungsbildern, wie sich später zeigen wird.

16. Vermöge der Natur der Handlung fordert sie ein stärkeres Wollen und mithin auch ein stärkeres Gefühl, was in dem Ziel seine Verwirklichung erwartet; denn nur dann wird der Handelnde bei dem Unternehmen aushalten und die Mühen seiner Vollführung übernehmen. Im Vergleich damit werden die schwächern Gefühle sich nur in Stimmungsbildern äussern. Deshalb sind in der Regel die Handlungsbilder seelenvoller und damit auch ergreifender als die

Stimmungsbilder. Doch findet dies nicht in voller Allgemeinheit statt. Auch ruhende Zustände können Gefühle des höchsten Grades darstellen, sobald diese Gefühle der Art sind, dass sie zu keiner Handlung treiben, oder sobald die äussern Umstände das Handeln unmöglich machen. Ein Wiedersehen Verliebter, die Sterbescenen auf dem Schlachtfelde oder in der Familie sind nur Stimmungsbilder und enthalten dennoch die heftigsten Gefühle.

17. Wenn auch beide Zustände in dem Begriffe sich scharf sondern, so findet doch im Leben ein allmähliger Uebergang statt; die Stimmungszustände können in der Empfindung und Thätigkeit so wachsen, dass sie allmählig die Natur der Handlung annehmen. Eine Fahrt im Boot auf ruhiger See ist ein Stimmungsbild; wenn aber der Wind stärker wird, die Wellen höher steigen und eine grosse Anstrengung nöthig wird, um der wachsenden Gefahr zu entgehen, so verwandelt sich dieses Stimmungsbild in ein Handlungsbild. Das letztere verlangt vermöge seiner Natur immer einen Zeitverlauf, in dem es sich entwickeln kann; während das Stimmungsbild schon in jedem Moment vollendet ist. Trotzdem sind auch die bildenden Künste im Stande, das Handlungsbild darzustellen, wie später sich zeigen wird. Im Allgemeinen ist das Handlungsbild das reichere an Inhalt; jede grössere Dichtung muss deshalb Handlungsbilder zu ihrem Inhalte nehmen.

18. Indem das Seelische den Inhalt alles Schönen ausmacht, kann die Meinung entstehen, als wenn einzelne Gefühle auch für sich dargestellt werden könnten, abgetrennt von den mancherlei sonstigen Zuständen, mit denen sie in dem einzelnen Menschen immer verbunden sind. Man kann sogar meinen, durch Fernhaltung dieser Zuthaten das Schöne in vollkommener Weise darzustellen. Aus dieser Meinung ist die Allegorie in der Kunst hervorgegangen. Diese Meinung findet eine besondere Stütze in jenen Systemen, welche die Ideen zum Inhalt des Schönen erheben. Indem die Idee in der Definition des Schönen, wie sie jene Systeme bieten, neben die Erscheinung derselben gestellt wird, kann darunter nur die logische Idee verstanden werden, welche von dem Begriffe im gewöhnlichen Sinne nicht zu unterscheiden ist. Eine natürliche Folge dieser Definition ist, dass die Begriffe als solche, selbst wenn sie mit den Gefühlen in keiner Beziehung stehen, einen für das Schöne geeigneten Inhalt abgeben müssen, und wenn diese Voraussetzung ausgeführt wird, so entsteht die Allegorie.

19. Die Allegorie ist nämlich die bildliche Darstellung solcher vereinzelter Gefühle oder solcher rein dem Denken angehörender Begriffe. Sie wird oft mit dem Symbol verwechselt. Allein die Alle-

gorie hält noch den Schein der Lebendigkeit und Persönlichkeit fest, während das Symbol sich davon ganz losgelöst hat, und eine entfernte einzelne Aehnlichkeit bei ihm genügt, um die Form mit dem Inhalt zu verbinden. So ist das gleichseitige Dreieck ein Symbol der Dreieinigkeit; der Lichtring um das Haupt ein Symbol der Göttlichkeit der dargestellten Person; dagegen haben die Statüen der Gerechtigkeit, der Tapferkeit, des Friedens menschliche Gestalt und damit den Schein der Lebendigkeit; sie gehören deshalb zur Allegorie.

20. Alle Systeme, welche die Idee als Inhalt des Schönen setzen, können die Folgerung, dass die Allegorie das beste Schöne sei, nicht von sich abhalten. Diese Auffassung findet sich deshalb bei Plotin ebenso wie bei Solger. Wenn dagegen das Schöne als das Bild eines seelenvollen Realen gilt, so erhellt, dass die Allegorie dazu nicht hinreicht. Durch diese Auffassung sind dann sofort die Begriffe des reinen Wissens, als Inhalt des Schönen, ausgeschlossen. Allein auch die einzelnen Gefühle für sich reichen dann dazu nicht aus; denn nur der einzelne Mensch ist in der realen Welt der Träger dieser Gefühle; nur er ist das Reale, in welchem das Seelische enthalten ist. In dem Wesen des Menschen liegt aber, dass sein Inneres sich nicht auf ein Gefühl beschränken kann, und dass neben seinen Gefühlen auch ein mannichfaches Wissen und Wollen in ihm zugleich besteht.

21. Jede Allegorie, welche diese Mannichfaltigkeit bei Seite schiebt, welche sich nur auf ein Gefühl beschränkt, und auch dies nur in seinem Begriffe mit Abhaltung jeder Besonderung darzustellen versucht, verlässt deshalb das Reale und verliert damit die Grundlage seiner Bildlichkeit. In der realen Welt bestehen keine solche personifizirten Wesen der Gerechtigkeit, der Hoffnung, der Liebe, sondern nur Menschen, in denen Wahrnehmung, Denken, Wollen und Fühlen sich in den mannichfachsten Weisen mischen und durchkreuzen. Wenn auch ein Gefühl im Menschen zeitweise hervortritt, so bleiben immer Spuren von dem andern zurück und sichtbar. Je mehr deshalb die Allegorie sich bemüht, nur reiner Ausdruck eines Gefühles oder Begriffes zu sein, desto mehr tritt sie aus der realen Welt heraus und stellt ein Wesen dar, was Niemand gesehen hat, Niemand aus dem Leben kennt und was daher in seinem Bilde jedem als ein Fremdes sich darstellt. Durch solche Bilder eines Nicht-Realen können mithin die idealen Gefühle nicht geweckt werden; der Beschauer bleibt kalt und nur das Denken kann zur Noth ein Verständniss der Bedeutung gewinnen; die wesentliche Wirkung des Schönen, die idealen Gefühle, bleiben aber aus.

22. Hiermit zusammenhängend ist die Frage, ob das Schöne die Gattung oder das Individuum darzustellen hat. Auch hier führt die Definition der idealistischen Systeme zur Gattung. In der Idee liegt wesentlich das Gattungsgemässe; und wenn Hegel das Einzelne mit dem Allgemeinen identisch setzt, so bleibt dies eine Gewaltsamkeit, ein Widerspruch, welcher sich in der Ausführung nicht festhalten lässt; deshalb ist in vielen Systemen die vollkommene Darstellung der Gattung offen als die wahre Aufgabe der Kunst hingestellt worden.

23. Allein wenn auch die Gattung sich von der unwahren Einseitigkeit der Allegorie frei hält und insofern höher steht, so lehrt doch die Beobachtung des vorhandenen Schönen, dass die besten Werke der Kunst über das Gattungsgemässe hinausgehen und dass die volle Wirkung des Schönen nur durch die Individualisirung, durch das Persönliche, erreicht werden kann. Auch die bessern idealistischen Systeme fordern deshalb dieselbe und Vischer nimmt den Zufall zu Hülfe, um diese Forderung zu begründen. Allein wenn das Schöne als das Bild eines seelenvollen Realen anerkannt wird, so ergiebt sich diese Folge von selbst. So wenig wie die allegorische Vermenschlichung einer einzelnen Eigenschaft Realität hat, so wenig besteht auch in der Wirklichkeit die reine Gattung für sich als ein Lebendiges.

24. Ueberall sind es nur Individuen, denen man, als dem Realen, begegnet; Individuen, in denen das Gattungsgemässe durch eine Menge von Besonderheiten und durch verschiedene Mischung der allgemeinen Elemente auf das Mannichfachste zu einem Einzelnen gestaltet ist. Nur solche Individuen sind das allein Lebendige; in solchen allein sind die Gefühle verkörpert; nur in deren Handlungen und Zuständen erhalten sie ihre sinnliche Darstellung. Es kann deshalb, wenn das Schöne das Bild eines seelenvollen Realen ist, es nur das Bild des individuellen Menschen sein und nur als solches die idealenGefühle in dem Beschauer erwecken. Die Erfahrung lehrt, dass je vollkommner nur die Gattung dargestellt ist, um so kälter der Eindruck bleibt; dies gilt sowohl für das Aeussere, wie für das Seelische der Gattung.

25. Die Kunst hat indess bei der Darstellung des Individuellen mit besondern Schwierigkeiten zu kämpfen. Die bildenden Künste können wohl die Bestimmtheit der Gestalt, der Farben und Stellungen geben, allein es fehlt ihnen der zeitliche Verlauf des Benehmens und Handelns, durch welche die Individualität erst voll heraustritt. Die Dichtkunst giebt wohl diesen zeitlichen Verlauf, allein ihrem Material, den durch Worte bezeichneten Vorstellungen, fehlt die volle Bestimmtheit; sie sind selbst nur ein Begriffliches, nur ein, die Gattung Bezeichnendes, nicht das Einzelne und durchaus Bestimmte.

26. Hierzu kommt, dass das Reale in dem Schönen idealisirt werden muss. Dies kann leicht dahin missverstanden werden, dass das Individuelle beseitigt und in das Gattungsgemässe, als das Vollkommnere, aufgelöst werden müsse; während richtig gefasst, die Idealisirung dem Individuellen nicht widerspricht, da sie nur das Bedeutungslose, das Störende in dem Individuum entfernen und das Bedeutende in ihm erhöhen soll, womit das Individuelle sich wohl verträgt.

27. Allerdings verlangt diese Idealisirung des Individuellen Vorsicht; sie gehört zu den schwierigern Aufgaben und im Verein mit den übrigen, oben angedeuteten Schwierigkeiten erklärt sich hieraus, wie die meisten Darstellungen in der Dichtung und in den bildenden Künsten das Individuelle nicht voll erreichen und nur Personen bieten, die zwischen der reinen Gattung und dem Individuellen hin- und herschwanken. Insbesondere zeigt sich dies bei den Gestalten der Götter und der ihnen nahe stehenden Heroen, da hier das Reale selbst nur auf dem Glauben ruht und ihm die Bestimmtheit der Wahrnehmung und des sinnlichen Daseins fehlt. In Folge dieser Schwierigkeiten kann in dem vorhandenen Schönen keine feste Gränze zwischen dem Individuellen und der reinen Gattung gezogen werden; eines verläuft in das andere, und die Gattung zeigt wieder einen allmähligen Uebergang in die Allegorie. Insbesondere steht die idealschöne menschliche Gestalt der Gattung näher, als dem Individuellen und das Formschöne der Gattung muss hier oft für die fehlende Lebendigkeit des Individuellen entschädigen.

28. Indem die Darstellung des Individuellen trotzdem die Aufgabe der Kunst bleibt und die volle Wirkung nur durch es erreicht werden kann, folgt weiter, dass die Gefühle, als der Inhalt des Schönen, in den bestimmtern Formen und Verbindungen auftreten müssen, wie sie in der menschlichen Seele bestehen. Es sind dies die Neigungen, Anlagen, Temperamente, Affekte, Leidenschaften und Charaktere in ihrer reichen Mannichfaltigkeit. Ihre Erkenntniss ist durch die frühere Untersuchung der elementaren Gefühle erleichtert, da sie nur aus Verbindungen dieser elementaren Zustände sich bilden.

29. Die Neigungen beruhen auf der stärkern Empfänglichkeit für bestimmte Ursachen der Gefühle. Indem damit vielfach auch ein feinerer Sinn und eine höhere Geschicklichkeit in sinnlicher Darstellung des Verlangten verbunden ist, bilden sich daraus die Anlagen und Talente, welche auch in der Kunst nicht entbehrt werden können. Eine Neigung zeigt nur deshalb die Richtung auf eine bestimmte Art von Ursachen der Lust, weil für diese eine vorwiegende Empfänglichkeit in der Seele besteht, so dass gerade diese Ursachen vorzugs-

weise ihr einen hohen Grad von Lust gewähren. Daher neigt der Eine mehr zur sinnlichen Lust, der Andere mehr zur Lust aus der Ehre, oder zur Lust aus dem Wissen, oder aus der Macht u. s. w. Ebenso ist für die Zustände der Achtung und die sittlichen Gefühle die Empfänglichkeit in den Einzelnen von Natur verschieden; dem Einen wird das sittliche Handeln leichter als dem Andern. Auch insofern bestehen Unterschiede, als einer mehr für die Lust, der andere mehr für den Schmerz empfänglich ist, obgleich das Streben nach Lust und Glück in beiden dasselbe bleibt.

30. Auf diesen Unterschieden der Empfänglichkeit und der Dauer der erweckten Gefühle beruht der Unterschied der Temperamente. Ihre Bedeutung ist an sich sehr schwankend; eine wissenschaftliche Bestimmtheit lässt sich nur durch Festhaltung obiger Bestimmungen erreichen. Die Unterschiede gestalten sich dann dahin, dass das sanguinische Temperament leicht erregbar ist, die Erregung aber nicht vorhält. Der Cholerische ist leicht erregbar, aber das Gefühl ist bei ihm von längerer Dauer. Die Phlegmatiker und Melancholiker sind beide schwer erregbar; bei jenem geht das Gefühl aber schneller vorüber, als bei diesem. Unter Melancholie versteht man auch eine überwiegende Empfänglichkeit für den Schmerz. Die Lehre von den Temperamenten hat wenig Werth, weil schon innerhalb desselben Menschen verschiedene Temperamente je nach seinen Neigungen hervortreten; das Gerede von den Temperamenten ist deshalb mit Recht ausser Gebrauch gekommen.

31. Die Affekte und Leidenschaften beziehen sich auf die Unterschiede des Begehrens, nehmen aber ihren Ursprung ebenfalls aus den Gefühlen. Gefühle, für welche eine stärkere und beharrliche Empfänglichkeit in dem Menschen besteht, führen zu den Leidenschaften, welche sich durch eine beharrliche Richtung des Wollens und Handelns kennzeichnen und nur dadurch entstehen, dass für eine bestimmte Art der Lust eine dauernde starke Empfänglichkeit besteht. Der Affekt hat nicht die Beharrlichkeit der Leidenschaft, aber ist in dem Grade des Gefühls und Wollens oft stärker, als jene. Er hat deshalb seine Ursachen nicht in der stärkern Empfänglichkeit, sondern in ungewöhnlich starken äussern Ursachen.

32. Das sittliche Handeln geht aus der Achtung vor dem Gebote der Autoritäten hervor. Auch hier können grosse individuelle Unterschiede nach Anlage, Erziehung und Lebenserfahrungen sich entwickeln. Die Sittlichkeit ist bei den meisten Menschen nichts Systematisches und Consequentes. In der Regel ist sie in den Richtungen am stärksten, wo die Neigungen und Leidenschaften ihr am wenigsten ent-

gegentreten. Junge Frauen sind schwach in der Liebe, in der Eitelkeit und stark in der Mildthätigkeit und der Opferwilligkeit. Alte Frauen sind stark in der Keuschheit und Frömmigkeit und schwach in der Nachsicht und Geduld. Junge Männer sind stark in der Tugend der Tapferkeit und schwach in der Tugend der Mässigkeit; alte Männer sind stark in der Gerechtigkeit und Umsicht, aber schwach in der Entschlossenheit und Kühnheit. Die Jugend ist bald über, bald unter der Linie des Sittlichen; das Alter mehr in der Nähe dieser Linie. Oft ist die Sittlichkeit des Einzelnen verschieden je nach dem Unterschied der Autoritäten; der eine achtet mehr auf die Gebote der Kirche, der andere mehr auf die der weltlichen Obrigkeit; der eine mehr auf die seines Standes, der andere mehr auf die Gebote des Fürsten. Die Erziehung ist hier von dem grössten Einfluss; die Unterschiede in der Sittlichkeit des Vaters gehen meist auch auf die Kinder über.

33. So bildet sich in jedem Menschen ein wunderbares und zufälliges Gemisch von Tugenden, Fehlern, Neigungen und Leidenschaften, welches nur durch die Einwirkung so vieler, oben erwähnter, wirkender Kräfte erklärlich wird. Die grosse Mehrzahl der Menschen unterscheidet sich nicht durch einen höhern oder niedern Grad von Sittlichkeit überhaupt, darin stehen sie sich im Grunde ziemlich gleich; sondern durch die Richtungen, nach denen ihre Sittlichkeit und ihre Leidenschaften und Schwächen treiben.

34. Eine Folgerichtigkeit des Handelns findet bei dem Einzelnen selbst für eine bestimmte Tugend oder Leidenschaft selten statt. Es giebt Männer, die durchaus wahrhaft sind, ausgenommen, wenn sie auf ihre Jugend oder auf ihre Kriegsthaten kommen; es giebt viele durchaus sittsame und keusche Frauen, die innerhalb des ehelichen Verkehrs sich der höchsten Ausgelassenheit und Sinnlichkeit hingeben. Es giebt Männer, welche sich tollkühn den grössten Gefahren auf der See, im Fahren, Reiten aussetzen und dabei vor jedem Duell sich namenlos fürchten. Es giebt Dienstboten, die für grosse Summen vollkommen zuverlässig sind, aber ihre Herrschaft jeden Tag beim Einkauf auf dem Markte um Pfennige betrügen.

35. Diese sonderbare Mischung von Gegensätzen ist vorzüglich geeignet, das Individuelle zu kennzeichnen und deshalb von grosser Wichtigkeit für die Kunst, welche die Pflicht hat, das Schöne zu individualisiren. Schon die Mythe lässt deshalb den Teufel hinken, Achilles an der Ferse und Siegfried an der Schulter verwundbar sein. Der grosse Held Achill weint bei Homer über den erlittenen Schimpf und klagt ihn seiner Mutter; Schiller's Wallenstein sucht trotz seines

scharfen Verstandes Rath bei den Gestirnen und der scharfblickende Feldherr Othello ist in Bezug auf seine Frau leichtgläubig wie ein Kind. Es ist ein Mangel der antiken Tragödie, dass diese Art der Individualisirung ihr abgeht.

36. Unter Leidenschaften werden meist nur die auf die Lust gerichteten verstanden. Da diese ohne Verletzung des Sittlichen sich nicht immer befriedigen lassen, so gelten den meisten Moralsystemen die Leidenschaften als etwas Unsittliches, was bekämpft werden müsse. Allein das kräftige und beharrliche Verfolgen eines Zieles, wie es die Leidenschaft enthält, kann auch mit sittlichen Zielen sich verbinden und aus dem sittlichen Gefühle hervorgehen. Alsdann werden diese Leidenschaften zu dem sittlichen Pathos, wie es für die Vollführung grosser Thaten unentbehrlich ist.

37. Insoweit die Neigungen, Affekte und Leidenschaften zunächst von der Zufälligkeit der äussern Ursachen abhängen, haben sie ihren Gegensatz in dem Charakter. Man setzt gewöhnlich sein Wesen in ein Handeln nach Grundsätzen, nach Regeln, die dauernd festgehalten werden und das Handeln bestimmen. Indess ist die blosse Regel als reines Wissen, nicht im Stande, den Willen und das Handeln zu erwecken. Es ist der Irrthum Kant's und Fichte's, dass sie meinen, der Wille des Menschen könne durch das blosse Denken bestimmt werden und die blosse Fähigkeit einer Maxime, als allgemeines Gesetz zu gelten, reiche hin, diese Maxime in einen kategorischen Imperativ zu verwandeln, welcher den Willen bestimme.

38. Die reinen Begriffe, das blosse Denken sind dazu völlig ausser Stande, und wenn die Regel noch so vortrefflich wäre. Genügte das blosse Wissen, so müssten die Professoren des Rechts und der Moral die vorzüglichsten Menschen sein. Vielmehr kann nur das Lust- oder sittliche Gefühl den Willen erregen und zu dem Handeln führen. Deshalb können jene Regeln und Grundsätze eine Wirksamkeit auf den Willen nur dann erlangen, wenn sie durch ihre Befolgung eine Befriedigung des Lust- oder sittlichen Gefühls in Aussicht stellen. Nur das Gebot einer übermächtigen Autorität, oder die Aussicht auf eine Lust kann einer Regel oder einem Gedanken die Wirksamkeit auf den Willen ertheilen.

39. Hiernach unterscheidet sich der charaktervolle Mensch nicht in seinen Beweggründen von dem charakterlosen, sondern nur in der Festigkeit, mit welcher diese Beweggründe während seines Lebens in ihm wirksam sind und durch alle wechselnden äussern Verhältnisse beharren. Es wird damit möglich, den Charakter nach seinen bestimmten Grundsätzen, vorherrschenden Leidenschaften und Nei-

gungen zu erkennen und zu bezeichnen. Es giebt deshalb ebenso unsittliche wie sittliche Charaktere. Der besondere Werth der Charaktere liegt in dieser Festigkeit und Gleichmässigkeit des Handelns; daraus ergiebt sich für Andere die Möglichkeit, sein Thun im Voraus zu berechnen. Grosse, weit reichende Unternehmen können deshalb nie ohne Hülfe von charakterfesten Menschen sowohl im guten wie im bösen Sinne vollführt werden. Hagen in den Nibelungen ist ein Charakter, wenngleich ein böser; nur deshalb konnte Brunhilde ihn zu ihrer Rache gegen Siegfried benutzen und durch ihn sie vollführen.

40. Der Charakter umfasst nie das ganze Handeln des Menschen; es bleiben daneben noch mehr oder weniger bedeutende Gebiete, wo sein Handeln schwankt und von den Zufällen der äussern Ereignisse bestimmt wird. Auch diese Beschränkung des Charakters gehört zur Individualität. So verschieden die Charaktere des Einzelnen sich in ihren Richtungen auf die Lust und das Sittliche gestalten, so ist doch, alles in allem genommen, die durchschnittliche Sittlichkeit der Einzelnen im Maasse nicht so verschieden, als es äusserlich den Anschein hat. Selbst die Menschen in den Zuchthäusern sind hierin wenig von denen ausserhalb verschieden; jene sind nur stärkern Versuchungen ausgesetzt gewesen oder das sittliche Gefühl hat sich nach andern Richtungen hin bei ihnen entwickelt, und sie sind gerade bei ihrer schwachen Seite in die Versuchung gekommen.

41. Ebenso ist anzunehmen, dass die Menschheit in ihrer durchschnittlichen Sittlichkeit im Lauf der Zeit weder vor- noch zurückschreitet. Die heutige Zeit wird weder dem Mittelalter noch der alten Zeit in ihrem moralischen Werthe vor- oder nachstehen. Denn der Einzelne kann wohl sein Wissen, aber nicht seine Sittlichkeit auf Andere übertragen und vererben; in dieser Beziehung muss jeder Mensch von vorn anfangen und da die Autoritäten und die Ursachen der Lust in alter Zeit wie in neuerer bestanden haben, und die menschliche Natur in ihren Grundzügen sich nicht ändert, so wird die Stärke der sittlichen Gefühle und ihre Uebermacht über die Lustgefühle zu allen Zeiten im Durchschnitt dieselbe bleiben. Nur die Arten der Tugenden und Laster wechseln im Lauf der Zeiten, aber das durchschnittliche Maass beider bleibt unverändert.

42. Indem aber die Wissenschaften und die Macht des Menschen über die Natur in stetem Wachsen begriffen sind, steigt damit die Individualität oder Eigenthümlichkeit der Einzelnen. Je mannichfaltiger die Thätigkeiten und Richtungen der Arbeit sich gestalten, je vielfacher die Wege und Mittel werden, die Wünsche der Seele zu

befriedigen, je mehr das Wissen in dem Einzelnen wächst und ihm die Kenntnisse und die Macht über diese Mittel gewährt, desto mannichfaltiger werden die Wege der Einzelnen aus einander gehen und die allgemeinen Elemente der menschlichen Natur sich zu den mannichfachsten besondern Mischungen verbinden.

43. Die Individualität ist deshalb bei allen kultivirten Nationen weiter vorgeschritten als bei den rohen; sie ist in der modernen Zeit grösser, als in der alten. Selbst bei den Griechen und Römern war sie nicht in dem heutigen Maasse entwickelt, und im Orient haben noch heute, wie im Alterthum, die Menschen wenig Individuelles; die niedern Stände gleichen hier den Heerden der Schaafe; der Einzelne ist nur ein Exemplar der Gattung. In dieser gestiegenen Individualität der modernen Zeit ist der Kunst eine reiche Entschädigung für die gesunkene Deutlichkeit und Bestimmtheit der Formen gewährt, in denen die Gefühle sich gegenwärtig äussern. Man halte die Tragödien des Sophokles mit denen von Shakespeare, die Lieder des Anakreon mit denen von Heine, die Satyren des Juvenal mit denen von Sterne und Thakeray zusammen, um zu erkennen, welchen Schatz die moderne Kunst an dieser gestiegenen Individualität besitzt.

44. Diese hier entwickelten Zustände enthalten die reichern Verbindungen, zu denen das Seelische im Menschen theils von Natur, theils durch seine Thätigkeit zusammenwächst. Indem das Seelische des Menschen nur in diesen Formen Realität hat, kann auch das Schöne nur diese Gestaltungen des Seelischen zu seinem Inhalt nehmen. Die Kunst hat sich also nicht auf die elementaren Zustände zu beschränken, wie sie in den frühern Abschnitten dargelegt sind, sondern sie hat Charaktere, Leidenschaften, Affekte, Neigungen, Anlagen, Schwächen des Menschen aufzunehmen und ihre Handlungs- und Stimmungsbilder mit diesem reichern Inhalt zu füllen.

45. Deshalb kann die Kunst nicht die begriffliche Fröhlichkeit, die begriffliche Tapferkeit und anderes für sich darstellen, sondern sie muss diese und alle andern Gefühle und Begehren in Formen kleiden, wie sie die Sitten und die Sittlichkeit gebildet haben. So hat sie die Fröhlichkeit in den bestimmten Formen von Hochzeiten, Taufen, Tänzen, Jagden u. s. w. darzustellen; und sie kann ebenso die Tapferkeit nur in Schlachten, in Zweikämpfen, in Turnieren und andern Heldenthaten bildlich bieten. Ueberall hat sie die realen Gestalten aufzusuchen, zu denen die Gefühle nach Volk und Zeit sich geformt haben. So wie aber das Seelische individuell zu gestalten ist, ebenso muss dies auch mit dem äussern Handeln und Benehmen geschehen. Auch

hier muss das Individuelle heraustreten, so weit die einzelnen Künste die Mittel dazu besitzen.

46. In der Forderung der Individualität liegt nicht zugleich die der Originalität. Es ist nicht nöthig, dass die, in einem Kunstwerke dargestellten Charaktere durchaus neu und original seien; vielmehr genügen Charaktere, wie sie im realen Leben häufig vorkommen, insofern nur die Handlungen und Zustände ein treues Bild derselben bieten und damit die Bedingungen des Schönen erfüllen. Göthe's »Herrmann und Dorothee« führt nur allbekannte Charaktere der kleinen Stadt vor, aber in vollendeter Darstellung. Die sogenannten Originale unter den Menschen sind dies nicht durch die Eigenthümlichkeit ihrer elementaren Gefühle oder deren Mischung, sondern durch die Eigenthümlichkeit, in der diese Gefühle sich bei ihnen durch Handlungen äussern, welche von den Gewohnheiten und Sitten ihrer Zeit ganz abgehen. Solche Originale sind wohl für das Komisch-Schöne ein vorzüglicher Stoff; im Uebrigen aber für die Kunst nur von geringem Werthe.

47. Indem die Gefühle in dem einzelnen Menschen nicht im bunten, regellosen Wechsel einander ablösen, sondern in der Persönlichkeit ein bestimmter Charakter mit festen Neigungen, Leidenschaften und Grundsätzen enthalten ist, welcher trotz des Wechsels der äussern Verhältnisse, dennoch in einer Gleichmässigkeit der Stimmungen und Handlungen hervortritt, wird es die Aufgabe des Kunstwerkes und insbesondere der Dichtung, so weit sie eine in der Zeit verlaufende Handlung schildert, dieses Feste und Charakteristische der einzelnen Personen zur Darstellung zu bringen; denn nur in dieser Form haben die Gefühle Realität.

48. Es genügt also für das Epos, den Roman und das Drama nicht, eine Reihe von erschütternden Scenen, von Glücks- und Unglücksfällen vorzuführen, welche zwar tiefe Gefühle enthalten, aber nicht geeignet sind, den Charakter der dabei betheiligten Personen zu entwickeln; vielmehr ist die Darstellung des Charakters der handelnden Personen die Hauptsache, und die Ereignisse, Handlungen und Verwicklungen haben, als die Form des Schönen, nur in so weit Werth, als sie diesen Charakter in seiner vollen Deutlichkeit, Tiefe und Individualität darlegen.

49. Damit erledigt sich der Streit, ob im Drama und Epos und überhaupt in den Handlungsbildern die Fabel oder die Charaktere die Hauptsache seien. So wie das Gefühl überall der Kern und Inhalt des Schönen ist, ohne welches die Form allein nie schön sein kann, so sind auch die Charaktere in den Handlungsbildern, im Epos,

im Roman, im Drama der Kern des Kunstwerkes und die Fabel ist nur die Form, durch welche dieser Kern zur Erscheinung kommt. Eine Fabel ohne Charakter ist deshalb nie ein Schönes, wenn sie auch noch so viel Wunderbares und noch so künstliche Verwickelungen bietet; und umgekehrt ist eine Dichtung trotz der Einfachheit ihrer Fabel schön, sobald die Charaktere der auftretenden Personen, wie z. B. in »Herrmann und Dorothee« durch ihr Handeln und Reden vollkommen klar und treffend dargestellt sind. So wie der menschliche Körper nur schön ist, weil er der Ausdruck der in ihm waltenden Gefühle ist, so ist auch die Fabel nur schön, wenn sie die Darstellung von Charakteren ist.

50. Wenn Gervinus es als ein Besonderes von Shakespeare rühmt, dass seine Dramen wesentlich Charakter-Dramen seien, so ist damit nur diese nothwendige Bedingung jeder Dichtung ausgesprochen, welche Handlungsbilder vorführt. Ein Drama, ein Roman, welcher dies verabsäumt, kann erfüllt sein von einzelnen Bildern tiefen Gefühls, von aufregenden Scenen; allein ein Bild wird das andere zerstören, wenn der Charakter der einzelnen Personen darin nicht festgehalten ist. Nicht die schauerliche Begebenheit, nicht der Glücksfall, nicht die wunderbare Errettung an sich ist es, welche interessirt und das Gefühl erregt, sondern die Personen sind es, welche in diese Begebenheiten und Verwicklungen gerathen, und auch diese nur, in so weit sie wahre Personen sind, d. h. Charaktere im guten oder im bösen Sinne.

51. Daher erklärt es sich, dass Romane und Dramen in der Regel in dem umgekehrten Verhältnisse der Menge von Personen und wunderbaren Begebenheiten interessiren, welche sie vorführen. Nur bei einer geringen Zahl von Personen und bei einem im Ganzen naturgemässen Verlaufe der Begebenheiten ist es dem Dichter möglich, den Charakter jedes Einzelnen zu entwickeln und durch seine Thaten anschaulich zu bieten. Je wunderbarer die Ereignisse sind, je zahlreicher die Menschen, desto mehr muss deren Charakter zurücktreten und das Ganze zu einem phantastischen Spiele ausarten, in dem selbst das Grässlichste, Scheusslichste und Wunderbarste bald seine Wirkung verfehlt.

52. Deshalb lassen die modernen Zauberpossen kalt, obgleich der Held während der fünf Akte durch alle Länder der Welt geschleppt wird und Zauberer all ihre Wunderkraft über ihn ausgiessen. Deshalb wurden Marlowe und andere Dramatiker seiner Zeit von Shakespeare verdrängt; jene boten eine überreiche Fabel, aber wenig Charaktere; Shakespeare siegte durch Umkehrung des Verhältnisses.

53. Wenn die politische Geschichte der Staaten im Vergleich zu den Dramen und Romanen die Gefühle weit weniger erregt, obgleich die Grösse der Begebenheiten, des Glückes und Unglückes dort viel bedeutender als in den Dichtungen ist, so liegt es abgesehen von der geringeren Bildlichkeit der geschichtlichen Darstellung darin, dass in der Geschichte die Zahl der handelnden Personen zu gross und die Ereignisse zu umfangreich und in einander greifend sind; die Charaktere können deshalb selten vollständig und klar hervortreten. Die Geschichte giebt nur die Schaale deutlich, aber verhüllt den Kern; die Dichtung verdünnt diese Schaale, so dass der Kern hindurchleuchtet.

54. Die Wichtigkeit der Charaktere in den Handlungsbildern gegenüber der blossen Fabel erhellt auch daraus, dass sowohl der Roman wie das Drama aus einer Reihe einzelner, mit einander nur lose verbundener Begebenheiten und Handlungen bestehen kann, ohne Schaden für seine Schönheit, sofern nur diese vereinzelten Handlungen auf eine Person Bezug haben und dazu dienen, deren Charakter durch diese Mannichfaltigkeit äusserer Verhältnisse vollkommen klar zu legen. Viele der bedeutendsten Lustspiele von Molière gehören hierher; die Fabel in seinem »Scheinheiligen«, in seinem »Geizigen« ist durchaus lose und die einzelnen Vorgänge darin sind weniger eine durch ein Ziel zusammengefasste Handlung, als eine Reihe von selbstständigen Scenen zur Illustrirung des Charakters der Hauptperson.

55. Das Aehnliche gilt auch für die Tragödien von Göthe; sowohl sein Götz, wie sein Egmont und sein Faust haben keine einheitliche durchgehende Handlung, sondern bestehen aus einer Reihe von Scenen, die ihre Einheit nur an dem Charakter des Helden haben, welcher durch sie in voller Deutlichkeit und Individualität heraustritt. Es ist dies bei Egmont, namentlich von Lewes, getadelt worden. Er hat an dem Namen »Drama« festhaltend, ein einheitliches, auf ein festes Ziel gerichtetes und kräftig vorschreitendes Handeln als wesentlich für das Drama gefordert. Allein diese Auffassung ist einseitig. Schon Aeschylos hat in seinen »Persern« eine Charaktertragödie ohne solche einheitliche Handlung gedichtet; auch der »Lear« und »Hamlet« bestehen aus einer Reihe von Scenen, die weniger durch die Einheit der Handlung als durch die Charakterisirung der Hauptperson ihren Werth erhalten.

56. Noch deutlicher tritt dies in dem Epos und im Roman hervor. Die Odyssee und Aeneide bestehen aus einer Reihe von Scenen und Begebenheiten, welche sachlich nur lose verbunden sind; indem jedoch überall derselbe Held in ihnen auftritt und sein Charakter durch

sie seine klare Darstellung erhält, wird die höhere Einheit der Handlung, wie sie in der Iliade besteht, nicht vermisst. Wenn die Nibelungen unter den Homerischen Dichtungen stehen, so ist es nicht deshalb, weil sie in der Mannichfaltigkeit der äussern Begebenheiten, Heldenthaten und Kriegszüge zurückständen, sondern weil die Zeichnung und die Mannichfaltigkeit der Charaktere durch dieses Aeussere nicht in der Vollendung erreicht ist, wie bei Homer. An äusserm Stoff übertreffen die Nibelungen sogar die Iliade; aber an Reichthum und Deutlichkeit der Charaktere stehen sie ihr nach. Ebenso wird die Breite der klassischen englischen Romane nur erträglich, weil sie einer meisterhaften Schilderung der Charaktere dient. Tristram Shandy wäre unlesbar, wenn nicht die Charakterzeichnung für den gänzlichen Mangel einer einheitlichen Handlung und für die unaufhörlichen Abschweifungen entschädigte.

57. Hiermit ist das Seelenvolle des Menschen erschöpft. Die Bedeutung des Realen für die ideale Welt des Schönen zeigt sich hier in vollem Maasse. Die Kunst kann in ihrem Inhalte, in dem Seelischen nicht über das Reale hinaus. Sie kann weder neue elementare Gefühle erfinden, noch darf sie die bestimmtern Formen und Verbindungen vernachlässigen, in denen die elementaren Empfindungen sich zu Affekten, Leidenschaften und Charakteren gestalten. Der Künstler mag in der Michung dieser Elemente eine gewisse Freiheit üben; allein in der Art dieser Elemente und in den Formen ihrer Verbindung bleibt er streng an die reale Welt gebunden, und selbst von jener Freiheit der Mischung wird der Künstler nur mit grosser Vorsicht Gebrauch machen, da dieser geistige Theil des Schönen so zarter und empfindlicher Natur ist, dass ohne reale Vorbilder Irrthümer und Abwege kaum zu vermeiden sind. Die grossen Dichter sind nicht dadurch gross, dass sie durchaus neue, originale Charaktere geschaffen haben, sondern dadurch, dass sie die realen Charaktere, welche die Geschichte und das Leben ihnen bot, in vollendeter Weise zur Darstellung gebracht haben.

D. Die Natur als seelenvolles Reale.

1. Unter Natur werden hier im Gegensatz zu dem Menschen die Thiere, die Pflanzen und die unorganischen Stoffe und Bildungen verstanden, von denen die Wahrnehmung Kunde giebt. Bei den Thieren wird allgemein eine Seele angenommen, welche, wie bei den Menschen, mit ihrem Körper verbunden, die Einheit des Thieres

darstellt; nur gilt ihre Seele im Vergleich zur menschlichen als eine niedere, welche innerhalb der einzelnen Thiergattungen allmählig abnimmt und bei den niedrigsten, welche den Pflanzen nahe stehen, in die blos vegetativen Kräfte sich verliert. Die Pflanzen gelten dem Menschen als seelenlos; sie haben zwar einen organischen Bau, mit innerer Bewegung der Säfte, ein Wachsen und ein Alt-werden, aber es fehlt ihnen sowohl das Wissen, wie das Fühlen und Begehren, mithin alle Elemente der menschlichen Seele. In den unorganischen Gegenständen der Natur fehlt selbst diese innere Bewegung und der gegliederte Bau der Pflanzen; sie bestehen nur durch die allgemeinen Naturkräfte und stellen die chemischen Elementarstoffe in den einfachsten Verbindungen dar.

2. Wenn hiernach zwar bei den Thieren noch eine Seele real besteht, bei den Pflanzen, Erden und Steinen aber sie völlig fehlt, so tritt die Frage auf, in welcher Weise diese Gegenstände zu einem Seelenvollen und damit zu einem Stoff für das Schöne erhoben werden können. Die Beobachtung zeigt, dass die Kunst einen grossen Theil dieser Gegenstände in ihr Bereich gezogen hat, und dass es daher einen Weg geben muss, um sie künstlerisch zu einem Seelenvollen zu machen.

3. Die idealistischen Systeme, welche die Vollkommenheit, oder die Zweckmässigkeit, oder die Idee zur Grundlage der Schönheit nehmen, haben die Lösung dieser Frage sich ziemlich leicht gemacht. Indem bei Hegel die einzelnen Naturreiche und in diesen die einzelnen Gattungen und Arten nichts sind, als Darstellungen der Idee in ihren verschiedenen Stufen, und indem das Schöne in all diesen Systemen nur als die sinnliche Erscheinung der Idee gilt, war die Antwort auf jene Frage von selbst dahin gegeben, dass jede Gattung und jede Art der Natur-Gegenstände ein Schönes sein müsse, weil es eben die Erscheinung der Idee in einer ihrer Stufen ist. Jedes vollkommne Exemplar einer Art ist nach diesen Systemen von selbst auch ein Schönes; sei es selbst ein Krokodill, eine Kröte, oder ein Beutelthier.

4. Allein da dieses Ergebniss doch zu auffallend mit dem gebildeten Geschmack in Widerspruch kam, so suchte man durch Nachgeben zu vermitteln. Man erfand den Begriff von Uebergangsformen, die »durch das auffallend Verworrene ihrer Bildung ausserhalb der »Idee der Hauptstufen stehen« und damit keinen Anspruch auf Schönheit haben sollen. (Vischer I. 69). Auf diese Weise beseitigte man die Schönheit der Löffelgans, der Fledermäuse, der Seehunde u. s. w. Sodann erfand man für die einzelnen Stufen der Idee einen Fortschritt von der niedern zur höhern Art innerhalb dieser Stufe und machte es

daraus erklärlich, dass die niedere Art einer höhern Stufe doch der höhern Art einer niedern Stufe an Schönheit nachstehen könne. Deshalb »könne ein Thier mit rauhen Bedeckungen und träger Bewegung »weniger schön sein als ein edler Baum« (Vischer I. 71).

5. Allein schon innerhalb der Schule Hegel's erhoben sich Bedenken gegen diese Vermittlungen und sie erscheinen um so bedenklicher, als die Begriffe der Arten und Gattungen vielfach der realen Unterlage entbehren und nur für die Uebersichtlichkeit des Systems erfunden sind. Auch beschränken diese Darstellungen die Schönheit ausdrücklich auf die Oberfläche der Gegenstände; das Innere derselben soll nicht zur Schönheit gehören. Die Idee ist aber nur in Zusammenfassung des Innern und Aeussern zu erkennen und auch deshalb ist diese Begründung der Schönheit der Naturgegenstände auf die von ihnen dargestellte Idee höchst bedenklich. Endlich bleibt diese Auffassung selbst mit Hülfe der Uebergangsformen unzureichend, um ihre Widersprüche mit dem allgemeinen Urtheil über das Schöne auszugleichen. Es bleiben trotzdem eine Menge Thiere und Pflanzen übrig, welche allgemein als unschön, oder als bedeutungslos, ja als hässlich gelten, obgleich sie weder als Uebergangsformen noch als niedere Arten von höhern Stufen behandelt werden können.

6. Wenn man deshalb die Auffassung dieser Systeme verlässt, und dafür, an den Fundamentalsätzen festhaltend, durch Beobachtung des vorhandenen Naturschönen die Frage zu lösen sucht, so ergiebt sich, dass die Grundlage des Naturschönen dieselbe ist, wie die des Menschlich-Schönen, nämlich die Gefühle. Dabei ist die Frage, ob das Einzelne ein vollkommnes Exemplar seiner Gattung sei, und ob diese Gattung höher oder niedriger auf der Stufenleiter stehe, für seine Schönheit völlig gleichgültig. Aber wenn auch die Grundlage für die Schönheit des Menschen und der Naturgegenstände an sich dieselbe ist, so besteht doch der wichtige Unterschied zwischen ihnen, dass nicht dasjenige Seelische bei letztern die Schönheit bestimmt, was wirklich in ihnen besteht, sondern das, was der Mensch als in ihm vorhanden voraussetzt und glaubt. Das Seelenvolle, was die Naturgegenstände schön macht, ist nicht das wirkliche, sondern das geglaubte Seelische. Dies gilt selbst für die Schönheit der Thiere, obgleich in diesen wirkliche Gefühle bestehen. Nicht diese entscheiden über die Schönheit ihrer Erscheinung und ihres Thuns, sondern die Gefühle, welche der Mensch bei ihnen voraussetzt.

7. Bei dieser Voraussetzung geht die allgemeine Meinung von zwei Grundlagen aus; entweder ist es die äussere Aehnlichkeit eines Naturgegenstandes in Gestalt, Farbe, Ton, Bewegung u. s. w. mit

gewissen seelenvollen Eigenschaften und Zuständen des Menschen; oder es ist die Wirkung eines Naturgegenstandes auf die Gefühle des Menschen, welche ihn zu einem Seelenvollen erhebt. Der Mensch ist deshalb die nächste Grundlage für alle Schönheit der Naturgegenstände; sie sind nicht durch sich selbst ein Schönes, sondern sie sind es für den Menschen nur so weit, als ihre Aehnlichkeit oder Wirksamkeit auf sein Gefühl ihn treibt, ein Seelisches in ihnen nach Maassgabe menschlicher Zustände vorauszusetzen.

8. So gelten bei den Thieren alle jene Theile als schön, welche dem Bau des menschlichen Körpers entsprechen, oder welche durch leichte, glatte und glänzende Bedeckung das Seelische und das Spiel der Muskeln nicht verhüllen; ebenso gelten alle Bewegungen derselben als schön, in welchen Kraft, Schnelligkeit, Gewandtheit und Leichtigkeit herrscht und welche, wenn der Mensch sie sich aneignen könnte, eine Quelle der Lust für ihn bilden würden. Endlich gelten dem Menschen alle Thätigkeiten der Thiere als seelenvoll, in welchen er eine Aehnlichkeit mit seinem Thun bemerkt und welche damit verglichen als Ausdruck von Gefühlen, oder als ein Bild von Klugheit, Mässigung oder Weisheit oder sittlicher Gefühle sich darstellen.

9. Auf diesen Gründen ruht die Schönheit des Pferdes, des Hundes, des Adlers, der Taube, des Delphins, der Forelle, des Schmetterlings, der Bienen u. s. w. Bei allen diesen Thieren frägt der Mensch nicht danach, ob ihre Gestalt, ihre Bewegungen ihrer Idee entsprechen oder welches Gefühl sie wirklich erfüllt, sondern sie gelten ihm schön, weil ihre Gestalt oder Bewegung im Zusammenhalt mit der menschlichen und mit menschlichen Wünschen als eine Quelle oder Zeichen der Lust erscheint. Wegen dieser Grundlage der Thierschönheit gilt in der Regel nicht das ganze Thier für schön, sondern nur einzelne Theile und Bewegungen. Am Pferde gilt der schlanke Leib, der biegsame Hals, der aufrechte Kopf, die Schnelligkeit und die Elasticität seiner Bewegungen als schön; der Adler gilt als schön wegen seines scharfen Auges, wegen seines hohen Fluges und seiner Kraft in seinen Fängen; von den Vögeln gilt ihr Flug, von den Fischen ihr leichtes Schwimmen als schön; denn dies erscheint dem Menschen als ein beneidenswerthes, als ein Zeichen von Kraft und Geschick und als eine Aeusserung der Lust.

10. So gilt dem Menschen das Brüten der Henne als ein seelenvolles Thun, als ein Stoff zum Schönen, weil er ihr Kinderliebe als Beweggrund unterlegt, obgleich in Wirklichkeit die Henne einem bewusstlosen Instinkte folgt. So gilt der Gesang der Nachtigall als schön, weil er dem menschlichen sehnsuchtsvollen Gesang ähnelt; das

Gezwitscher der Sperlinge gilt als hässlich, weil es dem gleichgültigen Durcheinandersprechen der Menschen ähnelt. Das Aechzen der Eulen gilt als schauerlich, weil es den Tönen eines Sterbenden gleicht. In der Wirklichkeit sind die Töne all dieser Vögel nur Aeusserungen des einen in ihnen waltenden Lebensgefühles; wäre also dies wirkliche Gefühl entscheidend, so müssten diese Töne sämmtlich von gleicher Schönheit sein; allein indem die Volksmeinung dabei von den Zuständen des Menschen ausgeht, werden die Laute dieser Vögel zwar sämmtlich seelenvoll und bedeutend, aber in der entgegengesetzten Richtung.

11. Man könnte einwenden, dass der Affe nach dieser Auffassung als das schönste Thier gelten müsse, weil er dem Menschen am ähnlichsten sei. Allein diese Aehnlichkeit gilt nur für das Hässliche des Menschen, nicht für seine Schönheit; deshalb gehören die Affen gerade zu den hässlichsten Thieren und nur das possierliche Benehmen einzelner Arten macht sie komisch und versöhnt mit ihrer Hässlichkeit. Auch hierbei ist das Komische des Affen kein wirkliches verkehrtes Handeln, sondern nur ein solches im Vergleich mit einem ähnlichen Benehmen des Menschen. An sich handelt der Affe bei diesen, dem Menschen komisch und verkehrt scheinenden Sprüngen immer im Ernst und in richtiger Verfolgung eines seiner Natur entsprechenden Zieles.

12. Alle Thiere mit plumpen, ungelenken Gliedern, mit groben Körperbedeckungen, mit übergrossem Leib und kleinem Kopf und Gliedern gelten als hässlich; nicht weil sie ihre Idee verletzen, sondern weil diese Bildungen, auf den menschlichen Körper übertragen, nach menschlicher Auffassung für Zeichen von Rohheit, Dummheit und Gefühllosigkeit gelten würden. Nur deshalb sind das Rhinozeros, das Krokodil, die Schildkröte, die Würmer, die unförmlichen Fische, die Spinnen hässlich. Ebenso gilt die Kröte als hässlich, nur weil ihre kalte feuchte Haut und Wohnung der menschlichen Natur widerspricht und auf Zustände des Schmerzes und des Sterbens weist.

13. Daran, ob diese Gestaltung, diese Zustände zur Natur oder Idee des Thieres gehören, ob sie sein Leben und seine Lust bedingen, wird bei dem Urtheil über ihre Schönheit nie gedacht; überall geht es nur von der Vergleichung mit menschlichen Zuständen aus und stützt darauf allein das Seelenvolle und damit das Schöne oder Hässliche, Erhabene oder Gemeine dieser Thiere.

14. Dasselbe gilt für die Thätigkeit derselben. Die Geschäftigkeit der Bienen, der Ameisen, des Biber wird als ein überlegtes, kluges Handeln, als eine Rechtsordnung aufgefasst und damit

diese Thätigkeit eine seelenvolle und ein Stoff für die Schönheit; obgleich in Wahrheit die Ueberlegung dieser Thiere nicht grösser ist, als die des in der Erde wühlenden Maulwurfes. Auch genügen für die Aehnlichkeit und das Seelenvolle schon einzelne Bestimmungen, welche besonders bei den Thieren hervortreten, wenn auch die Aehnlichkeit im Ganzen fehlt. So beruht die Schönheit des Schwanes auf seiner weissen Farbe und seinem schlanken gebogenen Hals. Beides hat als Ganzes keine Aehnlichkeit mit dem menschlichen Körper; allein die weisse Farbe ist das Zeichen der Reinheit und die Schlangenlinie und die leichte Beweglichkeit des Halses enthalten Elemente, welche das Lebendige und somit die Lust für den Menschen bezeichnen.

15. Endlich ist auch die reale Wirkung der Thiere auf die Gefühle der Menschen nicht ohne Einfluss auf das Urtheil über deren Schönheit oder Hässlichkeit. Der Skorpion gilt als hässlich wegen der Gefahr, die er dem Menschen droht; die Schlange ist hässlich wegen ihres heimlichen Kriechens und ihres Stiches. Ratten, Mäuse, Läuse gelten wegen ihrer Belästigung des Menschen als hässlich. Alle Thiere, welche einen ekelhaften Geruch haben, gelten als hässlich, wenn auch sonst ihre Gestalt dazu keinen Anlass giebt; so die Wanzen, der Ziegenbock. Umgekehrt steigert sich die Schönheit der Hausthiere wegen der Lust, welche sie dem Menschen gewähren.

16. Diese Begründung der Schönheit und des Seelenvollen bei den Thieren findet ihre volle Bestätigung an den Thierfabeln. Die Thiere treten darin mit bestimmten Gefühlen und Charakteren auf und nur dies Seelenvolle macht sie fähig, als Stoff dem Schönen zu dienen. Aber diese Gefühle, diese Charaktere werden in ihnen nur vorausgesetzt und geglaubt, weil ihr natürliches Benehmen mit dem von solchen Gefühlen bestimmten Benehmen des Menschen eine Aehnlichkeit hat. Es ist also nirgends die Idee, oder eine Stufe derselben, es ist nicht der Gattungsbegriff, welcher die Thiere für die Fabel brauchbar macht, sondern ihre Aehnlichkeit mit dem Menschen. In dem Löwen steckt kein wirklicher Stolz, in dem Schaafe keine wirkliche Dummheit, in dem Fuchs keine wirkliche Klugheit, sondern alle sind innerhalb ihres Gebietes gleich geschickt, sich zu schützen und zu erhalten; nur wenn das menschliche Thun als Maassstab an das ihrige angelegt wird, scheinen diese Eigenschaften in ihnen vorhanden.

17. Geht die Untersuchung von den Thieren zu den Pflanzen und dem Unorganischen fort, so bleibt das Prinzip ihrer Schönheit auch hier dasselbe. Je mehr der Gegenstand sich vom Menschlichen entfernt, desto unbestimmter, undeutlicher und schwankender

wird deshalb sein Seelenvolles und desto mehr häuft sich bei ihm die Masse des Bedeutungslosen. Diese Folge entspricht dem hier aufgestellten Prinzip; je mehr die Aehnlichkeit mit dem Menschen schwindet, desto mehr muss das Seelenvolle abnehmen. Aber diese Folge wäre unbegreiflich, wenn die Idee die Schönheit bestimmte; denn die Idee ist nach Hegel auch in dem Steine vorhanden und die Idee ist nach ihm auf jeder ihrer Stufen, also auch auf der niedrigsten, Totalität, d. h. auch die niedrigste Stufe enthält die ganze Idee. Nächst der Abnahme der Aehnlichkeit mit dem Menschen, treten in diesen Naturgebieten auch die Elemente des Sinnlich-Angenehmen immer stärker hervor, vermischen sich mit dem Bedeutungsvollen und erschweren dadurch die Ableitung ihrer Schönheit.

18. Dies zeigt sich am stärksten bei den elementaren Gegenständen. Die Schönheit einzelner Farben ruht weit mehr auf dem Sinnlich-Angenehmen, was sich mit ihrer Wahrnehmung verbindet, als auf ihrer Bedeutung. Das Weiss enthält wohl die Bestimmung der Reinheit; das Roth hat an dem Roth der Wangen und Lippen die Beziehung auf Leben und Kräftigkeit; das Gelb ist die Farbe der Krankheit; Grau bezeichnet den Schmutz, das Widerliche; Schwarz das Leblose. Dadurch erhalten diese Farben ein Seelenvolles und werden entweder ein Schönes oder Hässliches. Allein diese Beziehungen und Aehnlichkeiten bleiben entfernt und es können gleich gut andere herbeigenommen werden, die zu dem entgegengesetzten führen. Deshalb wechselt auch der Geschmack an den Farben und ihre Schönheit für den Menschen nach Ort und Zeit, nach Klima und Sitten. Bei dem Neger ist Schwarz schön und Weiss hässlich; bei dem Europäer umgekehrt.

19. Unter den elementaren Linien und Flächen gilt die Schlangenlinie und die Wellenlinie allgemein als schön und zwar als schön an sich selbst. Hogarth hat die ganze Aesthetik darauf erbaut. Allein sieht man von dem sinnlichen Reiz dieser Linien ab, so gilt ihre Schönheit nur bei dem Organischen und es tritt hier deutlich hervor, dass sie nur von dem menschlichen Körper sich ableitet, dessen Rundungen, Wölbungen und Senkungen überall diese Linie aufzeigen und darin das Bild der vollen Gesundheit, der behaglichen Fülle, der Geschmeidigkeit und Gelenkigkeit darstellen. Der Zusammenhang dieser Linien am menschlichen Körper mit den Gefühlen ist also klar vorhanden und ihre Schönheit deshalb nur eine abgeleitete. Im Vergleich mit der geraden und eckigen Linie zeigt die Wellenlinie eine gewisse Freiheit und wird auch dadurch ein Seelenvolles. Sie gilt deshalb auch bei dem Leblosen, wie bei den Umrissen der

Berge, bei dem Lauf der Flüsse, bei den Windungen der Wege, bei den Wogen der Wellen als schön, indem sie ein freies Spiel der hier waltenden Kräfte darstellt. Aus dem gleichen Grunde gilt das Oval für schöner als der Kreis; die Hügellandschaft für schöner als die Ebene.

20. Da alles Natürliche seine Schönheit nicht aus sich selbst hat, sondern aus Beziehungen und Aehnlichkeiten mit dem Seelenvollen des Menschen ableitet, so erklärt es sich, wie neben der Wellenlinie und dem Oval unter Umständen auch wieder ihr Gegentheil, die gerade Linie, die Ecke und das Viereck sich als ein Schönes geltend machen können, sobald sie eine Beziehung oder Aehnlichkeit mit einem derartig gestalteten Seelenvollen besitzen. Als solches wird später das Haus, oder die Wohnung des Menschen hervortreten und indem die Festigkeit und Wohnlichkeit des Hauses sich wesentlich aus geraden Linien und rechten Winkeln zusammensetzt, ist es nur dem hier aufgestellten Prinzip entsprechend, wenn diese Linien zu einem Schönen da werden, wo in der Regelmässigkeit und Festigkeit eine Beziehung auf die Lust vorhanden ist. Das Gerade ist unter Umständen das Bild einer unaufhaltsam mächtig vordringenden Kraft und dient dann zu dem Ausdruck des Erhabenen. Hieraus erklärt sich die erhabene Schönheit der Felsen, der Basalt- und Granitgebirge; die Schönheit der Kristalle und Eisbildungen.

21. Die Schönheit der elementaren Töne beruht wie bei den Farben, zum grössten Theile auf ihrem Sinnlich-Angenehmen. Eine übergrosse Stärke derselben macht sie zu einem Erhabenen. Der Ton der Flöte, des Hornes, der menschlichen Stimme ist vor Allem sinnlich angenehm; die Bedeutung und somit die wirkliche Schönheit derselben ist dagegen hier noch schwankender wie bei den Farben und leitet sich wie dort, erst von den seelenvollen Gegenständen und Ereignissen ab, an welchen diese Töne erklingen. Der Gesang der Vögel gilt allgemein als schön, weil der Mensch ihn aus einer fröhlichen Stimmung derselben ableitet; denn der Mensch singt nur, wenn er heiter ist, und so glaubt er, auch der Vogel thut es nur dann. Der Donner, das Brausen des Sturmes und Meeres, das Tosen eines grossen Wasserfalles gilt als erhaben schön. Töne, die dem Menschen ein Zeichen des Schmerzes sind, oder als solche vorausgesetzt werden, gelten ihm als hässlich; so das Weinen, Schluchzen und Schreien der Kinder; das Miauen der Katzen, das Heulen der Hunde, das Aechzen der Eulen und Krähen. Dagegen gilt das Wiehern der Pferde als schön, weil es als Zeichen der Kraft gedeutet wird. Das Quaken der Frösche gilt als hässlich, obgleich es ebenso aus der Lebenslust des Frosches hervorgeht, weil dem Menschen dies weniger augenfällig

ist und nach den menschlichen Tönen bemessen, solches Quaken ein Zeichen der Dummheit und des Blödsinns sein würde.

22. Das Warme und Kalte, das Glatte und Rauhe, das Weiche und Starre wirkt im Schönen wesentlich durch das Sinnlich-Angenehme. Im Uebrigen ist das Mässig-Warme dem Schönen verwandter, wie das Kalte, weil diese Temperatur dem Leben des Menschen entspricht; jede übergrosse Hitze und Kälte ist dagegen als Zeichen des Ersterbens, ein Hässliches. Für das Glatte und Weiche gelten die gleichen Gründe, wie für das Warme. Das Starre, als Wirkung grosser Kraft, kann erhaben wirken, wie an den Felsen und Eisbergen sich zeigt.

23. Bei den, durch den Geschmack vermittelten Eigenschaften des Süssen, Sauern, Bittern, Salzigen, Geistigen und Fetten tritt das Sinnlich-Angenehme überwiegend hervor und die Bedeutung erlischt. Es kann deshalb von einer Schönheit im eigentlichen Sinne bei diesen elementaren Bestimmungen nicht geredet werden. Allein trotzdem werden sie von den Dichtern zur Bezeichnung des Schönen benutzt; sie sprechen von der »süssen Gewohnheit des Daseins«, von den »sauren Mühen des Tages« von »der Bitterkeit des Todes« u. s. w. Es ist dies nur erklärlich, wenn das Schöne, wie hier nachgewiesen worden, sein Wesen aus den Gefühlen ableitet; nur dann ist es verständlich, dass seine Erscheinung mit süss bezeichnet und seine Lust in Worten geschildert werden kann, die der sinnlichen Lust des Schmeckens entnommen sind.

24. Die Gerüche sind im Vergleich mit den Geschmacksempfindungen feinerer Art und da die Sprache wenig allgemeine Bestimmungen aus ihnen ausgesondert hat, so kann der Geruch, weniger wie der Geschmack, von seinem Gegenstande abgetrennt vorgestellt werden. Der Geruch erhält damit leichter eine Bedeutung, welche ihn fähig macht, als ein Schönes oder Hässliches zu gelten. Gilt der Gegenstand schön und ist der Geruch an sich nicht unangenehm, so nimmt er an der Schönheit des Ganzen Theil. Deshalb gilt der Geruch der Rose, des Heus, des Waldes als schön, und der Geruch des Aasses, des Schweisses als hässlich.

25. Nachdem die Grundlage der Schönheit bei den Elementen gefunden worden, wird die Frage nach der Grundlage der Schönheit bei den unorganischen Gebilden und bei den Pflanzen sich leicht beantworten lassen, da sie sich aus jenen Elementen zusammensetzen und ihre Schönheit sich wesentlich aus der Schönheit dieser Elemente ableitet. So ruht die Schönheit der Edelsteine auf der Schönheit ihrer Farben und ihres Glanzes; die Schönheit des Him-

mels auf dem reinen Blau seiner Farbe; die Schönheit der Gebirge auf den Linien ihrer Umrisse, auf der Milde und Schattirung ihrer Farben; die Schönheit der Flüsse auf ihren Windungen, ihrer sanften Bewegung und auf ihrer Kühle; die Schönheit des Sommers auf der belebenden Wärme, auf dem Grünen und Blühen der Pflanzen u. s. w.

26. In den Pflanzen treten zu diesen Elementen noch Bestimmungen hinzu, welche eine grössere Aehnlichkeit mit menschlichen Zuständen vermitteln und dadurch ihr Seelenvolles erhöhen. Die Pflanze hat einen organischen Bau, einen Umlauf der Säfte, ein Keimen, Wachsen, sich Nähren und Absterben, wie der Mensch. Es liegt also nahe, in erregter Stimmung ihr auch eine Seele beizulegen und damit dieselbe Grundlage für das Seelenvolle und Schöne in ihr zu gewinnen, welche bei den Thieren besteht. Der Hörer folgt gern diesen Beziehungen des Dichters; bei vielen Völkern kommt auch der religiöse Glaube zu Hülfe, welcher alle oder einzelne Bäume zum Sitz eines göttlichen Wesens erhebt.

27. Aber auch ohne diese Hülfe zeigen die Pflanzen und Bäume in ihrem Wachsen, Blühen, in der Gestalt ihrer Blätter und Blumen, in der Festigkeit ihres Stammes, in der Fülle und Wölbung ihrer Kronen bald ein Bild von Kraft, Ebenmaass und Hoheit, bald von stiller Ruhe und Bescheidenheit, bald von Uebermaass und Ausartung; und bieten damit die hinreichenden Grundlagen, sie als ein Seelenvolles und zwar bald als ein Schönes, bald als ein Hässliches zu nehmen. Endlich sind auch die wohlthätigen oder schädlichen Einflüsse auf den Menschen ein Bestimmungsgrund für die Schönheit oder Hässlichkeit der Pflanzen. Der dichtbelaubte Baum gilt wegen seines kühlen Schattens als schön; die Pfirsiche, die Melone gilt wegen ihres angenehmen Geschmackes, schon vor dem Zerschneiden, als schön und die Dornenhecke, der Giftpilz gelten als hässlich wegen der Schmerzen, die sie dem Menschen bereiten.

28. Wenn endlich nach dem Grunde der Schönheit einer Landschaft gefragt wird, so erhellt, dass sie zunächst auf der Schönheit der einzelnen Gegenstände, der Pflanzen, der Thiere beruht, welche ihre Bestandtheile bilden. Es sind die Berge, die Thäler, die Flüsse, die Wiesen, die Wälder, die Felsen, der Vordergrund mit seinen Baumgruppen, mit seinen Blumen und weidenden Thieren, welche vor Allem die Schönheit der Landschaft bestimmen. Wenn darüber hinaus in der schönen Landschaft auch noch Mannichfaltigkeit, Einheit des Ganzen und eine Lösung gefordert werden, so gehören diese Bedingungen in die Lehre von dem Kunstwerk und werden dort erörtert werden.

29. Aus dem Prinzip, auf welchem die Schönheit der Natur be-

ruht und aus welchem sie hier abgeleitet wird, folgt, dass das Seelenvolle bei ihr nicht allein unbestimmter bleiben muss, wie bei dem Menschen und seiner Thätigkeit, sondern auch, dass derselbe Gegenstand als das Bild sehr verschiedener Gefühle gefasst werden kann. Der Mond gilt bald als Freund der Verliebten; bald als kalt und bleich; bald als wandelbar und unstät; bald als mild und verklärend, und sonach bald als schön, bald als hässlich. Das Kameel ist in Europa hässlich; in der Wüste Afrika's wird es als der traute Genosse des Menschen mit seiner Ausdauer und Genügsamkeit zu einem Schönen; sein Thun versöhnt dort mit seiner Gestalt. Dieselbe Landschaft gilt dem Einen als das Bild der Ruhe, dem Andern als das Bild der Oede und dem Dritten als das Bild gewaltiger Kräfte, und ist damit für den Einen schön, für den Andern hässlich, für den Dritten erhaben.

30. Diese Vieldeutigkeit des Natürlichen und insbesondre der Landschaften gewährt für die idealen Gefühle einen Reiz, welcher bei dem Kunstschönen nicht Statt hat. Indem jedes Kunstschöne sich als das deutliche Bild bestimmter Gefühle bietet, kann es nur von demjenigen voll genossen werden, dessen reale Stimmung diesen bestimmten Gefühlen bereits entspricht. Aber bei dem idealen Genusse der Natur finden die verschiedenartigsten Stimmungen ihr entsprechendes Bild; Wald und Luft, Berge und Thäler, Seen und Flüsse, Bäume und Blumen sind vieldeutig, gelten als die Bilder der Trauer, und auch wieder der Freude; jedes Sehnen, jedes Bangen, jedes Hoffen findet hier seinen Wiederklang und deshalb ist der ideale Genuss der Natur mannichfacher wie der des Kunstwerkes, obgleich sie an Schönheit ihm nachsteht.

31. Der Sinn für Naturschönheit zeigt nach den Ländern und Zeiten eine viel grössere Verschiedenheit, als der Sinn für das Kunstschöne. Im Allgemeinen ist der Ungebildete weniger für das Naturschöne empfänglich; erst mit dem Wachsen der Bildung und Kultur unter den Völkern wächst auch dieser Sinn für das Naturschöne. Die frühe Jugend ist weniger dafür empfänglich, als das Alter und selbst im Greisenalter wächst diese Empfänglichkeit eher, als dass sie abnimmt. In den südlichen Völkern ist der Sinn für landschaftliche Schönheit und Erhabenheit nicht so lebendig, als bei den nördlichen Völkern; die Schönheit der blauen Grotte in Capri hat ein Deutscher erst in diesem Jahrhundert entdeckt; kein alter Schriftsteller erwähnt ihrer, obgleich der Kaiser Tiber 15 Jahre auf Capri lebte; die Einwohner haben sie gekannt, aber nie beachtet.

32. Selbst in Deutschland und England war der Sinn für land-

schaftliche Schönheit bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts wenig verbreitet; die Nibelungen kennen sie nicht; die ältern Dichter behandeln sie nur kurz; ein Besuch einzelner Gegenden um ihrer Schönheit willen, wie des Harzes, der sächsichen Schweiz, der schottischen Hochlande, war eine Seltenheit; erst seit einem Jahrhundert ist der Sinn dafür so erstarkt und so allgemein geworden, dass diese Gegenden kaum noch Raum für die Reisenden haben. Die schöne Natur bildet jetzt den Stoff für einen so grossen Theil der modernen Dichtungen, Romane und Gemälde wie nie zuvor. Am auffallendsten zeigt sich dieser Unterschied bei den alten Griechen im Vergleich zur modernen Zeit. Weder die Dichtungen noch die Gemälde der Griechen schildern die Schönheit der landschaftlichen Natur mit der modernen Ausführlichkeit und Innigkeit; ebensowenig wurde die Natur um ihrer Schönheit willen in der Weise aufgesucht, wie gegenwärtig.

33. Schiller bespricht diesen Gegensatz in seinem Aufsatz: Ueber sentimentale und naive Dichtung. Er sagt: (VIII. B. 70) »Es »muss befremden, dass man bei den Griechen so wenig Spuren von »sentimentalischem Interesse findet, mit welchem die Neuern an »Naturscenen hangen können.« Schiller frägt: »Woher kommt die»ser verschiedene Geist?« und antwortet: »Daher kommt es, weil die »Natur bei uns aus dem Menschen verschwunden ist. Nicht unsere »grössere Naturmässigkeit, ganz im Gegentheil, die Naturwidrigkeit »unserer Sitten-Verhältnisse und Zustände treibt uns an, dem Trieb »nach Wahrheit und Simplizität in der physischen Welt eine Befriedi»gung zu verschaffen, welche in der moralischen nicht zu hoffen ist.«

34. Allein diese Rousseau'schen Ideale eines reinen Naturzustandes und diese Klagen über Unnatur der modernen Gesellschaftszustände sind längst als unwahr erkannt; sie haben der tiefern Erkenntniss ihrer Vernunftmässigkeit Platz gemacht und man wird deshalb dieser Erklärung Schiller's schwerlich noch beistimmen können. Ueberdem hat auch der moderne Italiener und Grieche wenig Sinn für Naturschönheit, obgleich bei ihm die antike Einfachheit ebenfalls den neuen verwickelten Zuständen Platz gemacht hat. Dieser Unterschied lässt sich vielmehr nur verstehen, wenn das Prinzip festgehalten wird, aus dem hier alle Schönheit des Natürlichen abgeleitet worden ist.

35. Die wichtigsten Ursachen der verschiedenen Empfänglichkeit für die landschaftliche Schönheit und Erhabenheit liegen im Klima und in der Bildung. Je mehr jenes die Menschen in verschlossene Wohnungen drängt und ihnen für einen grossen Theil des Jahres durch Kälte, Regen, Schnee und Nebel die Reize der Natur verschliesst,

desto empfänglicher muss der Sinn für ihre wiedererwachende Schönheit werden. Den Südländer umgiebt dagegen seine schöne Natur das ganze Jahr; das dunkle Haus ist nur ausnahmsweise sein Aufenthalt und so wird sein Sinn für Naturschönheit abgestumpft. Der Südländer lebt dabei mehr in Gesellschaft; das Freie führt den Menschen mehr zusammen; das warme Klima mindert die Bedeckung des Körpers. Arme, Beine, Brust bleiben blos und bieten in ihrer Ruhe und Bewegung ein fortwährendes mannichfaches Bild menschlicher Schönheit. In steter Berührung mit dieser weit deutlichern und kräftigern Schönheit des Menschen und seines Thuns tritt für den Südländer die mattere und unbestimmtere Schönheit der Natur zurück; sie kann auf seinen, an das Ausdrucksvolle und Kräftige gewöhnten Sinn, keine Wirksamkeit üben.

36. Der andere Grund liegt in dem Unterschied der Bildung. Sie bereichert das Wissen und steigert das Beziehen der Dinge auf einander; sie verfeinert die Empfänglichkeit und lässt auch gelindere Reize zur Wirksamkeit gelangen. Wenn nun die Schönheit der Natur nur auf ihren Beziehungen zum Menschen beruht und wenn diese Beziehungen im Reiche der Pflanzen und in dem Elementaren, in den Farben, Linien, Tönen immer feiner und entfernter werden, so liegt auf der Hand, dass nur der gebildete Sinn diese verhülltern Beziehungen erfassen und die Schönheit landschaftlicher Scenen bemerken wird; dem rohen Menschen bleiben diese Beziehungen und damit auch ihre Schönheit verborgen. Aus beiden Ursachen zusammen erklären sich alle Unterschiede in der Empfänglichkeit für Naturschönheit, die nach den Zeiten und Ländern sich zeigen. Wenn in der Gegenwart der Eifer für Aufsuchung des Naturschönen vielleicht noch stärker gewachsen ist, als die Bildung, so erklärt sich dies Mehr aus dem gestiegenen Reichthum, aus der Erleichterung des Reisens und aus der Unruhe und Hast, mit der man gegenwärtig von einem Genuss zum andern drängt.

37. Kant will den Genuss des Naturschönen nicht aus einem ästhetischen Wohlgefallen sondern aus einem moralischen ableiten. Schiller tritt ihm hierin bei; »denn« sagt er »dieses Wohlgefallen »an der Natur wird durch eine Idee vermittelt, nicht unmittelbar »durch Betrachtung erzeugt; auch richtet es sich nicht nach der Schön»heit der Formen. Was hätte auch eine unscheinbare Blume, eine »Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitscher der Vögel, das Summen »der Bienen für sich selbst so gefälliges für uns? Es sind nicht diese »Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen »lieben. Wir lieben in ihnen das stille, schaffende Leben, das ruhige

»Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eignen Gesetzen, die innere »Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst« (VIII. B. 45).

38. Allein werden nicht auch in dem Kunstschönen, in der Dichtung, in den Gemälden moralische Ideen dargestellt? kann der Friede, die Ruhe und das stille Schaffen nicht auch in einer gebildeten Familie, in den Zuständen der Kultur sich darstellen? Das Kunstschöne kann aber auch die Gefühle der Lust statt der sittlichen zu seinem Inhalte nehmen, ohne dass der ästhetische Genuss aufgehoben wird. Die Idealität der Gefühle, welche sein Wesen ausmacht, entspringt aus der Bildlichkeit des dargestellten Inhalts, gleichviel ob dieser Inhalt moralisch ist oder nicht. Dieser Grund Kant's und Schiller's verkennt somit völlig die Natur des Schönen. Auch der Genuss des Naturschönen muss ideal bleiben, muss das Begehren, das reale Lust- wie sittliche Gefühl und Verlangen fern halten; genau wie bei jedem andern Schönen. Das Naturschöne hat den gleichen Inhalt, die gleiche sinnliche Erscheinung wie das Kunstschöne; sein Unterschied liegt lediglich darin, dass das Seelische, was ihm die Bedeutung und die Schönheit giebt, sich nicht wie bei dem Menschen nach dem bestimmt, was davon wirklich in ihm ist, sondern nach dem, was in demselben nach dem Muster des Menschen vorausgesetzt und geglaubt wird.

39. Bei dieser Begründung des Naturschönen, wie sie hier geschehen ist, erscheint eine systematische Durchwanderung aller drei Reiche der Natur, wie sie in der Wissenschaft des Schönen immer mehr Sitte wird, völlig überflüssig. Die Stelle, welche ein Thier oder eine Pflanze in dem naturwissenschaftlichen Systeme einnimmt, die grössere oder geringere Organisation derselben, die höhere oder niedere Stufe der von ihm dargestellten Idee sind für seine Schönheit, ohne alle Bedeutung. Wenn nur seine Aehnlichkeit mit menschlichen Zuständen und Thätigkeiten, oder seine Wirksamkeit auf die Gefühle des Menschen seine Bedeutung und seine Stellung im Schönen bestimmt, so erhellt, dass die naturwissenschaftliche Ordnung hierbei ganz gleichgültig ist, und dass eine Blume in der Schönheit höher stehen kann, als ein Thier, und ein Insekt, ein Schmetterling höher als ein Kalb oder ein Schwein. Schon die Masse und die Schwerfälligkeit, in welche die Darstellung des Naturschönen bei Zu-Grunde-Legung der Idee geräth und sie zu dicken Bänden anschwellen macht, hätte gegen diese Grundlage bedenklich machen sollen.

40. Zwischen dem Natürlichen und dem Menschen besteht noch ein Gebiet, was an Beiden Theil nimmt; es umfasst das, was der Mensch geschaffen hat; die Wohnungen, die Kleider, die Geräthe, die Waffen, die Werkzeuge, die Schiffe, die Wägen, die Brücken, die

Wasserleitungen, die Gräben, die Strassen, die Bebauung des Bodens die Meublen u. s. w. Das Schöne erstreckt sich auch auf dieses Gebiet; und zwar nicht in dem Sinne eines verzierenden Schönen, welches absichtlich diesen Dingen angehangen wird, sondern diese von dem Menschen im Dienst des realen Lebens geschaffenen Werke haben als solche eine Beziehung auf das Schöne, gleich den Dingen der Natur.

41. Wenn diese Werke des Menschen bald als schön, oder hässlich, bald als erhaben oder gemein gelten, obgleich bei ihrer Herstellung nur die realen Zwecke des Lebens beachtet und an Schönheit nicht gedacht worden ist, so kann ihr Eintritt in das Schöne nur auf denselben Grundlagen, wie bei dem Naturschönen beruhen. Das Seelische ist in ihnen selbst nicht wirklich vorhanden; der Mensch schiebt es ihnen nur unter, vermöge der Beziehungen, in welche es zu ihm tritt. Von den beiden Grundlagen der Aehnlichkeit und der Ursachlichkeit ist indess bei diesen menschlichen Werken nur die letztere wirksam; sie erhält aber hier eine ausgedehntere Bedeutung, weil nicht blos die Wirkungen hier in Rücksicht kommen, welche der Gegenstand auf das Gefühl des Menschen ausübt, sondern auch diejenigen Gefühle und Zwecke, welche die Hervorbringung und Herstellung desselben veranlasst haben.

42. So sind die Waffen des Menschen ein Seelenvolles und damit ein Stoff für das Schöne; nicht blos wegen der Wirkungen, welche ihr Gebrauch bei dem Gegner hervorbringt, sondern auch wegen der Zwecke der Vertheidigung, der Macht, der Freiheit und Ehre, deren Erreichung sie dienen und um deretwillen sie von dem Menschen gefertigt werden. So ist ein Grab bedeutend, nicht wegen der Wirkung, welche es äussert, sondern wegen des Anlasses, der zu dessen Bereitung nöthigt und wegen der Schmerzen, welche mit diesen Anlässen sich verbinden. So ist das Spinnrad ein Stoff für die Kunst, nicht blos wegen des Nutzens, der sich aus dessen Gebrauch herausstellt, sondern auch wegen der Lust der Geselligkeit, des Scherzes, der Winterfreuden, des stillen Fleisses, welche mit dem Spinnen in der ländlichen Bevölkerung sich verbinden.

43. Auf diesen Beziehungen beruht ausschliesslich die Bedeutsamkeit der menschlichen Werke für das Schöne. Sie bilden für die Kunst einen reichen Stoff, der für kleinere Kunstwerke sogar den ausschliesslichen Inhalt abgeben kann und bei grössern das Schöne der menschlichen Gestalt und des menschlichen Handelns unterstützt und steigert. Deshalb gaben die Griechen selbst den nakten Statüen einen Helm oder einen Mantel oder ein Schwert; Amor hat den Kö-

cher, auch wenn er ihn nicht gebraucht; für Homer ist das Schild des Achill ein Gegenstand, so bedeutsam, dass er in mehreren hundert Versen es beschreibt. In den Nibelungen hat das Schwert Balmung seinen eignen Namen. Das Werkzeug, das Geräthe ist für den Maler wie für den Dichter eine wesentliche Beigabe, welche die Schönheit des Stimmungsbildes erst vollendet und selbst für sich allein an der Schönheit oder Erhabenheit jener Thätigkeiten Theil nimmt, denen es dient.

44. Zu den bedeutendsten darunter gehört das Haus und die Kleidung. Im Hause wird der Mensch geboren, im Hause stirbt er, im Hause verlebt er in den kältern Ländern mehr als die Hälfte seines Lebens. Alle seine Feste und alle seine schmerzlichen Tage innerhalb der Familie knüpfen sich an das Haus. Als das Haus Gottes wird es dem Menschen zum Tempel und zur Kirche; als das Haus der Gemeinde, des Volkes, des Fürsten erfüllt es sich mit allen grossen Ereignissen des öffentlichen Lebens; als Haus des Verstorbenen wird es zum Grabgewölbe und zur Todtenkammer. Das Haus ist deshalb von allen Werken des Menschen das seelenvollste und es kann nicht auffallen, wenn es zum seelenvollen Realen einer ganzen Kunst geworden ist.

45. Nächst dem Hause sind es die Kleider, welche zu dem seelenvollsten der menschlichen Werke gehören. Sie begleiten den Menschen von seiner Kindheit bis zu seinem Tode; sie wechseln nach seinem Alter, nach seiner Beschäftigung, nach der Jahreszeit; sie sind andere auf der Reise, andere in der Schlacht, andere auf dem Markt, andere in dem Hause. So folgen sie allen Stimmungen, allen Thätigkeiten und werden damit, gleich den Mienen und Geberden, zu einem Bild der Gefühle und Zwecke des Menschen. Das Seelenvolle der Kleidung wird dabei noch durch die unterschiedenen Trachten nach Ländern und Zeiten gesteigert; jedes Jahrhundert hat an seiner Mode auch ein Zeichen seines Geistes, seiner vorherrschenden Gefühle hinterlassen.

46. Die Kleidung ist damit an sich ein Stoff für das Schöne; alle Gefühle können darin ihren Ausdruck finden. Sowohl das Erhabene wie das Schöne, sowohl das Ernste wie das Komische, die Trauer wie die Lust, das Ehrwürdige wie das Possenhafte findet in ihr seine Vertretung, und es erklärt sich, wie die Kunst das Kleid auch da nicht entbehren mag, wo es sich gar nicht um den Schutz und die Schaam handelt. Die Klage über die Prosa der modernen Zeit stützt sich vor Allem auf die Bedeutungslosigkeit der modernen Kleidung. Wenn dies letztere nicht zu bestreiten ist, so erhellt damit, welche

wichtige Rolle dieser Theil der menschlichen Erzeugnisse innerhalb des Schönen einnimmt; denn das Bedeutende und das Seelenvolle überhaupt ist in der modernen Zeit nicht gesunken, es hat sich nur in andere Bestimmungen verlegt, und andere Formen als die Kleidung gewählt. Aber weil die Kleidung zum Seelenvollsten früher gehörte, meint man jetzt am Seelenvollen überhaupt eingebüsst zu haben.

47. Das Geschichtlich-Schöne, welches oben (S. 40) als eine Art des Naturschönen bezeichnet worden ist, gehört für die vorliegende Frage nicht hierher, sondern als menschliches Handeln zu dem Seelenvollen des Menschen selbst; es hat, indem es sich aus menschlichen Handlungen zusammensetzt, sein Seelisches als ein Wirkliches in sich selbst und steht in dieser Beziehung den natürlichen Gegenständen und den von den Menschen gefertigten Sachen gegenüber. Insofern aber grosse geschichtliche Ereignisse an bestimmten Orten geschehen sind, auch wohl Spuren davon zurückgelassen haben, nehmen diese Orte, diese Landschaften als ein Natürliches an dem Seelenvollen dieser Ereignisse Theil und werden dadurch selbst ein Stoff für das Schöne. Hierher gehört z. B. die Campagna um Rom. Sie hat zwar die Naturschönheit schon in dem frühern Sinne an sich; aber der grössere Theil ihrer Schönheit beruht auf den grossen geschichtlichen Thaten, welche hier sich vollzogen haben und deren Bild sich mit der Landschaft verschmolzen hat. Aehnliches gilt für Schlachtfelder; für die Stätten, wo grosse Männer geweilt haben, geboren oder gestorben sind.

E. Die überirdische Welt als seelenvolles Reale.

1. Unter der überirdischen Welt werden hier jene Wesen und jene Gebiete verstanden, welche der Wahrnehmung und der auf Wahrnehmung ruhenden wissenschaftlichen Forschung entzogen sind, und ihre Realität nur auf den Glauben stützen. Unter diesem Glauben steht der religiöse wegen seiner Allgemeinheit und Festigkeit voran; indess hat auch der weltliche Glaube und der Aberglaube an dem Bau dieser überirdischen Welt seinen Antheil.

2. Der Inhalt dieser Welt wechselt mit dem Glauben, der nach den Zeiten und Völkern verschieden ist. Dieser Unterschied giebt indess dem Gläubigen keinen Anstoss. Während ihm die Gottheiten und die überirdische Welt seiner Religion als durchaus wahr und wirklich gelten, gilt ihm dieser Inhalt, wie er in andern Religionen gestaltet ist, als ein Unwahres, als ein Irrthum; er ist bereit,

diese Irrthümer geschichtlich und psychologisch aus den Verhältnissen der Zeit ihrer Entstehung zu erklären; aber er hält jeden Versuch dieser Art von seiner eignen Religion als ein sündiges Beginnen ab; jeder Zweifel an ihre unbedingte Wahrheit ist ihm ein Unrecht, eine sträfliche Ueberhebung der Vernunft über die von Gott ihr gesetzten Schranken.

3. Die Stellung dieser überirdischen Welt zu dem Schönen ist bereits früher (S. 78) dargelegt worden. Es ist gezeigt worden, dass diese Welt für den Gläubigen ebenso ein Reales ist, wie die irdische Welt, und dass sie, wie diese, nur als Stoff für die ideale Welt des Schönen benutzt werden kann, aber dass sie nicht selbst schon ein Schönes ist. Es erhebt sich somit auch hier dieselbe Frage, wie bei dem Naturschönen; die Frage nach der Grundlage, auf der das Seelenvolle dieses überirdischen Realen und damit seine Tauglichkeit für das Schöne beruht.

4. Die überirdische Welt zerfällt, wie die irdische, in lebende Wesen und in eine überirdische Natur, sei es ein Himmel oder eine Hölle, ein Paradies oder eine Walhalla, ein Elysium oder ein Tartaros. Es erhellt, dass die göttlichen Wesen, so weit sie in einzelnen Religionen zu bestimmten Persönlichkeiten ausgebildet worden sind, damit für den Gläubigen ihr Seelisches, wie der Mensch, in sich selbst tragen und damit von selbst und unmittelbar einen Stoff für das Schöne abgeben.

5. Was dagegen jene überirdische Natur anlangt, so kann sie gleich der irdischen Natur, ihre Schönheit nur aus denselben Beziehungen ableiten, wie letztere. Das Paradies Mahomed's ist nur schön, weil es die Quelle der Lust und Seeligkeit für die Gläubigen ist, welche in es eingehen; die Hölle des Christen ist nur hässlich und dabei erhaben wegen der Schmerzen, die die Verdammten in ihr erleiden und wegen der unermesslichen Grösse und Dauer dieser Leiden. Im Allgemeinen ist die bestimmtere Gestaltung dieser überirdischen Welt aus der irdischen Natur entnommen und zeigt schon damit, dass sie auch in dem gleichen Verhältniss zu dem Schönen stehen muss.

6. Wenn nun auch in den göttlichen Wesen jener Welt es den Schein hat, als sei ihre Schönheit keine abgeleitete, weil sie ihr Seelisches in sich selbst haben, so gilt doch dieser Schein nur dem Gläubigen für die Wahrheit; für die philosophische Auffassung setzt sich aber diese Schönheit ebenso aus Beziehungen auf den Menschen zusammen, wie bei dem Natürlichen. Vergleicht man die göttlichen Wesen der verschiedenen Religionen, so zeigt sich ihre Stellung zur Schönheit sehr unterschieden und es ergiebt sich, dass die göttlichen

Wesen in dem Maasse an Tauglichkeit für das Schöne zunehmen, als sie der menschlichen Natur sich nähern.

7. Deshalb sind die Götter der griechischen Religion mehr wie die jeder andern Religion geeignet, als Stoff für die bildenden Künste und für die Dichtkunst zu dienen; diese Götter sind nur Menschen mit gesteigerten Kräften und gesteigerter Lust; das Sinnliche und selbst die menschlichen Schwächen sind in ihnen festgehalten. Die Gottheiten der übrigen Religionen entfernen sich von diesen griechischen Göttern nach zwei Richtungen; es ist entweder das Formlose und Unbestimmte, oder es ist das Unsinnliche und Unendliche, was die Gottheiten dieser andern Religionen weniger zu einem Schönen geeignet macht.

8. Die Götter der vorgriechischen Religionen, insbesondere bei den alten Aegyptern, Persern und Indern sind nicht unsinnlich; sie haben eine äussere Erscheinung; allein diese Erscheinung ist schwankend, formlos und zerfliessend. Bald ist es die Sonne, bald sind es die Wolken, der Donner, der Regen, die Wärme, die Fruchtbarkeit, in der diese Götter sich kleiden; sie sind nur personifizirte elementare Naturkräfte, die sich jeder festen Gestaltung entziehen, oder die Gestalten wechseln und mit einander mischen. Aehnlich formlos und nebelhaft blieben die Götter der alten Germanen und Celten. Erst die Aegypter begannen, die göttlichen Wesen in festere Gestalten zu fassen; aber da das Natur-Elementare noch vorwaltete, so erhielten diese Formen mehr Thierisches als Menschliches.

9. Die nachgriechischen Religionen zeigen dagegen in ihren Gottheiten die Richtung auf das Unsinnliche. In der christlichen Religion ist Gott nur Geist; auch Mahomed verbietet, von seinem Gott ein Bild zu machen; auch ihm ist er unsinnlich. Zu diesem Unsinnlichen trat noch das Unendliche hinzu, welches der Monotheismus seinem Gott geben musste. Wenn nur ein Gott für alle Völker, für alle Weltkörper ist, so kann seine Kraft und sein Wissen und sein Wille kein Beschränktes sein; die Unendlichkeit aller seiner Eigenschaften ist dann von seinem Wesen nicht abzuhalten.

10. Es erhellt, dass damit die göttlichen Wesen beider Religionen, der Vor- und der Nachgriechischen an Tauglichkeit für das Schöne verlieren mussten; denn sowohl das Formlose, Nebelhafte, wie das Unsinnliche und Unendliche widerspricht der Natur des Schönen. Indem das Schöne an den Gefühlen des Menschen seinen Inhalt, an dessen Erscheinung seine feste und bestimmte, endliche Form hat, kann das Schwankende, das Unsinnliche, das Unendliche in das Schöne nicht eintreten.

11. Die Erfahrung stimmt damit vollständig überein. Die Dichtungen der Orientalen und der nordischen Völker nehmen wohl ihre Gottheiten mit auf; allein entweder zerstört deren formloses und maassloses Wesen die Schönheit der Dichtung, oder soll diese erhalten bleiben, so sind die Dichter genöthigt, diese Gottheiten zu beschränken und dem Menschen ähnlich zu machen. Ebenso hat die christliche Dichtung den geistigen unendlichen Gott nicht aufnehmen können; Dante, Milton, Klopstock bemühen sich vergeblich damit; sein Bild bleibt unsinnlich und weckt kein ideales Gefühl. Schon die jüdischen Propheten konnten den Jehovah, obgleich er nur der Gott der Juden war, blos durch elementare Vorgänge bildlich schildern und damit das Erhabenschöne nur in schwankender Form erreichen.

12. Dasselbe gilt in noch höherem Maasse für die Plastik und Malerei. Nur als die Götter nach dem Vorgang der Aegypter, sich allmählig bei den Griechen zu menschenähnlichen Wesen begränzten und gestalteten, wurden sie ein Stoff für das Schöne und ein Inhalt nicht blos für die Werke Homer's und Pindar's, sondern auch für die des Phidias und Zeuxis. In der christlichen Religion wurde dasselbe nur durch die Vermenschlichung des Sohnes Gottes und durch die Vergöttlichung seiner Mutter Maria und der Apostel und Heiligen erreicht, und durch Einschiebung von guten und bösen Engeln vervollständigt. Damit wurde auch in dieser Religion der vollkommne Mensch zugleich zu dem Bilde Gottes und die Kunst erhielt damit innerhalb der christlichen Religion ein seelenvolles Reale, was für die Schönheit nach allen Seiten sich aufschloss und der christlichen Sculptur und Malerei den Stoff für ihre Meisterwerke Jahrhunderte lang geliefert hat.

13. Mit diesen Untersuchungen ist das wichtige Ergebniss erreicht, dass nur der Mensch in seinem Seelischen und in seiner Erscheinung der alleinige Grund und das ausschliessliche Maass aller Schönheit ist; dass sowohl die Schönheit des Natürlichen, wie die der Gottheiten und der überirdischen Welt von dem Menschen sich ableitet und nach der menschlichen Schönheit sich bildet. In der Natur und in Gott ist nichts schön, was nicht entweder auf Aehnlichkeit mit dem Menschen sich stützt oder eine Wirksamkeit auf den Menschen, auf sein Gefühl und seine Wünsche enthält. Der Mensch ist die ausschliessliche Grundlage der Schönheit aller Dinge ausser ihm, aller Wesen, mögen sie real über oder unter ihm stehen.

14. Dieses Ergebniss, was in dem vorhandenen Schönen seine volle Bestätigung findet, kann nicht überraschen, wenn man festhält, dass die menschlichen Gefühle den Kern alles Schönen bilden, und dass die Aeusserung und Erscheinung dieser Gefühle nur an dem

Menschen und seinem Handeln für ihn eine erfassbare und verständliche Form besitzt. Nur weil der Mensch die Gefühle selbst in sich hat und nur hier durch Selbstwahrnehmung ihr Wesen erfassen kann; nur weil er an seinem eignen Körper, an seinem eignen Handeln abnehmen kann, welche Mienen, welche Stellungen, Bewegungen und Handlungen der Ausdruck der einzelnen Gefühle sind; nur dadurch allein ist ihm überhaupt möglich, ein Fremdes, was nur ein sinnlich Wahrnehmbares sein kann, als den Ausdruck solcher Gefühle zu fassen, d. h. seine Bedeutung und seine Schönheit zu erkennen und zu fühlen. Damit muss nothwendig die menschliche Natur der Maassstab der Schönheit von Allem, vom Stein bis hinauf zum Himmel und zur Gottheit werden. Denn wahrnehmen, das Aeussere erfassen oder phantastisch bilden, kann der Mensch auch wohl ohne sein Gefühl; aber dasselbe als ein vom Gefühl Erfülltes zu erkennen und dadurch zum Mitgefühl erweckt zu werden, ist nur dann möglich, wenn der Gegenstand den Beschauer auf ein solches Gefühl hinweist und diese Hinweisung ist dem Menschen nur dann verständlich, wenn das Dargestellte demjenigen gleicht, was an ihm selbst, an seiner Gestalt, an seiner Bewegung, an seinem Handeln mit solchen Gefühlen verknüpft und ursachlich verbunden ist.

15. Alles Schöne bis hinauf zu den Meisterwerken des Phidias, Raphael, Homer und Göthe ist deshalb trotz seiner vollen Gegenständlichkeit dennoch kein Unbedingtes; es ist schön nur für den Menschen, aber weder für Wesen höherer noch niederer Art; selbst nicht für die Thiere, wenn sie auch menschlichen Verstand besässen. Man nehme, dass die Vögel den gleichen Sinn für ideale Gefühle wie der Mensch und auch die gleiche Fähigkeit des Denkens und Bildens hätten, so würden sie allerdings ein Schönes bilden und auch ein Schönes in der Natur finden, allein es würde ganz anderer Beschaffenheit sein wie das, was dem Menschen für schön gilt. Da bei ihnen die Gefühle sich in ganz andern Gestalten, Bewegungen und Thätigkeiten, wie bei den Menschen, äussern, so würden auch nur diese ihre eignen Formen ihnen als schön gelten. Die Vogelgestalt würde die Grundform des Schönen sein; die starken Beine und Arme des Menschen würden ihnen als ein hässlicher Auswuchs gelten; sein Gang als eine schwerfällige und gemeine Weise im Vergleich zu der fliegenden Bewegung, die allein ihnen als schön gelten würde. Dasselbe würde sich bei jeder Art von Geschöpfen wiederholen, die anders, als der Mensch gestaltet sind und deshalb ihre Gefühle in ganz anderer Weise zum Ausdruck bringen.

16. Auch die Engel, wenn es deren giebt, werden deshalb ein

anderes Ideal, einen andern Maassstab des Schönen haben, als der Mensch. Ihr feinerer Körper, ihre schärferen Sinne, ihre blitzschnellen Bewegungen müssen das Bild der Gefühle bei ihnen in ganz andere Formen kleiden; der Apoll von Belvedere wird ihnen so hässlich erscheinen, wie dem Menschen eine Schildkröte. Diese bedingte Natur des Schönen setzt sich auch innerhalb der menschlichen Gattung fort; die einzelnen Raçen werden das Schöne sich in verschiedener Weise bilden. Doch haben diese Raçen-Unterschiede weniger Berechtigung, weil andere Momente beschränkend eintreten, wie später bei der geschichtlichen Entwicklung des Schönen gezeigt werden wird.

17. Es kann hier noch gefragt werden, ob auch für Gott eine Schönheit besteht. Diese Frage ist nach dem Vorgehenden zu verneinen. Ist Gott durchaus unsinnlich, ist er nur Geist, so kann er zunächst nicht selbst schön sein, denn das Schöne ist das sinnliche Bild des Seelischen. Eine rein geistige Schönheit ist ein Irrthum der neuplatonischen Philosophie, der von ihr zu den Kirchenvätern übergegangen ist und der schon deshalb nicht bestehen kann, weil die Schönheit dann von der Wahrheit und Sittlichkeit sich nicht mehr unterscheidet.

18. Aber so wie keine Schönheit in dem christlichen Gott besteht, so besteht auch keine für ihn. Schönheit hat nur eine Bedeutung, einen Sinn für Wesen, welche die Gefühle Anderer nicht unmittelbar wahrnehmen, sondern nur aus dem Aeussern, als deren Zeichen, abnehmen können. Das Sichtbare am Schönen ist nur schön, weil es die Hülle der Gefühle ist, weil es den Beschauer in diesen Kern eindringen lässt. Für Gott und seine Allwissenheit ist aber nichts verhüllt; sein Wissen schaut die Gefühle seiner Geschöpfe ebenso unmittelbar, wie ihre Körper; das Aeussere dient ihm nicht als Dolmetscher des Innern und es kann damit nie bedeutend, nie schön für ihn sein.

19. Diese Ansicht wird selbst für die idealistischen Systeme ihre Geltung behalten. Wenn das Schöne da nur Bedeutung hat, weil es der reine und volle Ausdruck der Idee ist, so bedarf Gott auch dieser Hülfe nicht. Indem sein Wahrnehmen und Wissen allumfassend ist, schaut er nicht blos ein einzelnes Exemplar, sondern alle Exemplare einer Gattung mit einem Male und da in diesen allen die Idee sich vollständig und vollkommen darstellt, so hat Gott an dieser umfassenden Anschauung der in allen Einzelnen ausgebreiteten Idee ihre vollkommenste Wahrnehmung und bedarf der Schönheit nicht, welche diese Darstellung der Idee in einem Exemplar versucht, nur weil dem Menschen jene umfassende göttliche Anschauung alles Einzelnen der Idee nicht möglich ist.

V. Die Bildlichkeit des Schönen.

A. Der Begriff der Bildlichkeit.

1. Die Bildlichkeit ist jene Bestimmung, welche im Schönen zunächst hervortritt und welche es vorzugsweise von dem Realen, von der Wirklichkeit, unterscheidet. An der Bildlichkeit entwickeln sich deshalb zuerst die besondern Gesetze des Schönen. Das Seelenvolle, was in den vorgehenden Abtheilungen behandelt worden ist, theilt das Schöne mit dem Realen; erst mit der Bildlichkeit beginnt seine Trennung und seine Selbstständigkeit. Aristoteles hat deshalb diese Bestimmung in seiner Definition des Schönen mit Recht vorangestellt und es ist ein Mangel der idealistischen Systeme, dass diese Bildlichkeit des Schönen in ihrer Definition fehlt und erst nachträglich hinzugenommen und dabei ungenügend begründet wird. Die wissenschaftlichen Auffassungen des Schönen bei Schelling, Fr. Schlegel, Schiller, Schleiermacher, Fichte, Solger lassen die Bildlichkeit des Schönen ganz bei Seite; das Schöne wird darin als ein Reales, Wirkliches, ja als das höchste Wirkliche behandelt und damit seine Stellung zu dem Wahren und Sittlichen gänzlich verschoben. Auch bei Herbart und Zimmermann ist die Bildlichkeit ganz verschwunden; das Schöne besteht da blos in Verhältnissen, in Beziehungen des Denkens, bei welchen der Stoff, an dem diese Beziehungen sich vollziehen, ganz gleichgültig wird, und damit auch die Frage, ob dieser Stoff die Sache selbst oder nur ein Bild ist.

2. Wenn indess die wissenschaftliche Untersuchung des Schönen nicht mit dem reinen Denken, sondern mit der Beobachtung des vorhandnen Schönen beginnt, so zeigt sich diese Bildlichkeit des Schönen als eine allgemeine Bestimmung jedes Kunstschönen, und selbst bei dem Naturschönen, wo sie auf den ersten Blick zu fehlen scheint, tritt sie bei näherer Betrachtung hervor. In der Bildlichkeit liegt, dass das Schöne nicht die Sache selbst ist, sondern nur ihr Bild. Zur Bildlichkeit gehört also ein Reales, was die Unterlage abgiebt und von dem Bilde abgesondert besteht. In den bildenden Künsten wird dies Reale das Original genannt.

3. Das Bild eines Realen soll demselben ähnlich sein. In der Aehnlichkeit liegt sowohl die Gleichheit wie die Ungleichheit. Das

Bild ist ähnlich, dadurch, dass einzelne Bestimmungen desselben denen des Originals gleich sind und dass zugleich andere Bestimmungen in beiden verschieden sind. Weder die Gleichheit noch die Ungleichheit ist für das Bild zu entbehren; fehlte die letztere, so wäre das Bild nicht mehr Bild, sondern das Original selbst; fehlte die Gleichheit, so wäre das Bild nicht mehr Bild, sondern ein durchaus Anderes.

4. Man kann die einzelnen Bestimmungen des Bildes, welche denen des Originals gleich sind, die Elemente der Bildlichkeit nennen. Sie sind nach den einzelnen Künsten sehr verschieden; bei der Statüe bildet die körperliche Gestalt dies Element; bei dem Oelgemälde sind es die Flächen-Gestalt, die Farben und die Schattirung; bei dem Musikstück sind es der Ton, die zeitliche Bewegung und der Rhythmus oder die Kraft (Akzent). Die Bestimmungen, welche das Bild vom Original unterscheiden und seine Ungleichheit ausmachen, sind daneben leicht erkennbar; der Statüe fehlt die Farbe, die Wärme, die Weichheit des menschlichen Körpers; dem Gemälde fehlt die Körperlichkeit; dem Musikstück fehlt die räumliche Gestaltung, die Färbung, das Körperliche des realen Menschen.

5. Bei den Werken der Baukunst und Gartenkunst ist die Zahl der gleichen Elemente so gross, dass die Wissenschaft Mühe hat, ihren Unterschied von dem Realen darzulegen. In dem dichterischen Kunstwerke fehlen dem Stoffe nach die ungleichen Elemente gänzlich; alle Bestimmungen sind hier dieselben wie im Original; das Ungleiche liegt hier nur in der Form der Elemente; sie sind in der Dichtung nicht in seiender Form, sondern nur in der Form der Vorstellung enthalten. In ähnlicher Weise unterscheidet sich das Naturschöne von seinem realen Gegenstande. Das Bild wird hier nur in der Vorstellung des Beschauers von der Sache selbst und ihren realen Beziehungen abgesondert.

6. Alle Künste, welche ihr Bild sinnlich wahrnehmbar hinstellen, bedürfen eines Materiales, durch welches jene Elemente der Bildlichkeit dargestellt werden und das durch seinen Unterschied von der Sache selbst zugleich den Unterschied des Bildes von dem Original herbeiführt. Von dem Material ist alle Kunst geschichtlich ausgegangen und die Natur dieses Materiales hat den weitgreifendsten Einfluss auf das Kunstschöne selbst gehabt.

7. Von dem Material sind zunächst die Elemente abhängig, welche die Bildlichkeit oder Aehnlichkeit vermitteln. Ist dieses Material Marmor, so kann weder die Farbe noch die Bewegung des Originals als Element benutzt werden; ist das Material die Farbe, so kann die Körperlichkeit und das Innere des Originals nicht als Ele-

ment der Aehnlichkeit in das Bild aufgenommen werden; ist das Material der Ton und der Rhythmus, so kann wohl die Bewegung und das Tönende des Originals als Element übernommen werden, aber nicht die Gestalt, nicht die Farbe, nicht das äusserliche Handeln. Die Bildlichkeit und damit auch die Bedeutung und Verständlichkeit des Kunstschönen ist also wesentlich von dem Material bedingt.

8. In den Werken der schönen Baukunst ist das Material dasselbe, aus dem die Sache, das reale Haus, selbst besteht. Die Gleichheit der Elemente kann deshalb in dem Kunstbauwerke sehr ausgedehnt sein und es findet daher in dieser Kunst ein allmähliger Uebergang von dem Realen zu dem Idealen Statt. Dies gilt in noch höherm Maasse von den Werken der landschaftlichen Kunst, von dem Park. Im Naturschönen fällt das Material mit der Sache selbst völlig zusammen; der Unterschied muss durch das bildliche Vorstellen hergestellt werden.

9. Das Kunstwerk der Dichtkunst ist nicht sinnlich wahrnehmbar. So weit es geschrieben oder gedruckt ist, gehören diese sichtbaren Zeichen nicht zur Dichtung selbst, sondern sind nur das davon ganz getrennte Mittel, um die bildlichen Vorstellungen, aus denen die Dichtung besteht, in dem Dritten hervorzurufen. So weit die Dichtung gesprochen wird, verbinden sich damit allerdings wahrnehmbare und zugleich schöne Elemente; aber sie gehören nicht der Dichtkunst an, sondern der Musik, welche sich hier mit jener zur Herstellung eines Kunstwerkes verbindet.

10. Das Material der Dichtkunst ist deshalb so unsinnlich, wie ihre Werke. Dies Material sind die Vorstellungen, welche durch die Worte und Formen der Sprache bezeichnet werden, in denen die Dichtung gedichtet ist. Diese Vorstellungen sind nicht dasselbe, wie das Bild, welches in der Phantasie des Dichters bei Vollendung der Dichtung besteht. Dies ist ein einiges, bestimmtes, vollständiges Bild; als solches kann es aber der Dichter nicht mittheilen. Soll dieses Bild zu einem Kunstwerke werden, was auch für Andere da ist und eine Festigkeit in sich trägt, so muss der Dichter die Sprache zu Hülfe nehmen und in dieser nach den Einzel-Vorstellungen suchen, welche auch in seinem dichterischen Bilde enthalten sind, wie der Baumeister nach den einzelnen Steinen und Säulen zu seinem Bauwerke sucht. Der Dichter muss daraus sein Bild für den Dritten zu einem vorstellbaren, wenn auch nicht sichtbaren Werke aufbauen.

11. Wenn das Material der einzelnen Künste mit einander verglichen wird, so zeigt es eine fortschreitende Verfeinerung. Am rohsten und schwersten zu behandeln ist es in der Gartenkunst; dann

folgt das Material der Baukunst; dann das der Plastik, dann das der Malerei, dann das der Musik; in der Dichtkunst hat das Material die Körperlichkeit ganz abgelegt.

12. Je roher und schwerer das Material ist, desto mehr ist der Künstler fremder Hülfe bei seinem Werke benöthigt und vielfach davon abhängig. Je schwerfälliger die Behandlung des Materials ist, desto mehr trennt sich die Ausführung des Kunstwerkes von der Conception und desto mehr fällt jene in das Gebiet der Technik und in die Hände unkünstlerischer Gehülfen. In der Dichtkunst allein, wo das Material unkörperlich geworden ist, ist deshalb das Schöne das ausschliessliche Werk des Künstlers. Der Dichter bedarf keiner fremden Hülfe mehr und keiner mechanischen oder technischen Vorkenntnisse und Vorarbeiten. Deshalb ist das dichterisch Schöne auch geschichtlich das erste Kunst-Schöne gewesen, was sich von der realen Welt abgelöst hat und mit dem der Aufbau der idealen Welt des Schönen begonnen hat.

13. Indem das Material die Elemente der Bildlichkeit bestimmt, begränzt sich nach ihm auch das Gebiet des seelenvollen Realen, was mit diesem Material innerhalb der einzelnen Künste dargestellt werden kann. Je schwerer dieses Material zu handhaben ist, je spröder es gegen seine Gestaltung sich zeigt, desto enger ist das Gebiet der damit arbeitenden Kunst. Deshalb kann die landschaftliche und Bau-Kunst keinen Menschen und kein menschliches Handeln darstellen; ihre Werke sind nur abgeleitete Stimmungsbilder. Deshalb kann die Musik wohl den Menschen darstellen, aber nur in seinen allgemeinen Stimmungen, nicht in seinen bestimmten Bewegungen und Handlungen; auch die Musik kann nur Stimmungsbilder bieten, aber unmittelbare, während Garten- und Baukunst dies nur in abgeleiteter Weise durch Naturgegenstände oder menschliche Werke vermögen.

14. Erst die Plastik kann mit ihrem Marmor und Erzguss den Menschen selbst abbilden; aber ihr Material macht ihr die Darstellung der landschaftlichen Natur unmöglich. Nur die reichern Mittel, das feinere Material der Malerei öffnet dieser Kunst zuerst die ganze sichtbare Welt; blos die Bewegung bleibt ihr verschlossen. Am ausgedehntesten ist endlich das Gebiet der Dichtkunst; alles was Gegenstand der sinnlichen oder innern Wahrnehmung sein kann und in bildlichen Vorstellungen in der Seele bewahrt wird, kann von der Dichtkunst dargestellt werden; ihr Gebiet ist das Universum selbst, so weit es dem Menschen überhaupt erreichbar ist.

15. Hiermit haben sich an der Bildlichkeit die Begriffe der Sache selbst (des Originals), des Bildes, der Elemente der

Bildlichkeit, des Materiales der Künste und des Gebietes der einzelnen Künste herausgestellt. Es wird nun die Aufgabe sein, die weitere Entwicklung dieser Begriffe in den einzelnen Künsten und Arten des Schönen zu verfolgen.

16. Aus dem Bisherigen erhellt, wie unrichtig die Beschränkung der Bildlichkeit des Schönen auf die Oberfläche des Realen ist. Vischer sagt (I, 146): »die Gestalt des Individuums darf bei dem »Schönen nicht nach ihrer innern Mischung und Struktur, sondern »nur nach der Totalwirkung, wie sie auf der Oberfläche erscheint, in »Betracht kommen; nur diese, vom Durchmesser abgelöst, nur der »Aufriss, nicht der Durchschnitt. Es kommt nur darauf an, wie der »Körper aussieht.«

17. Abgesehen von der falschen Begründung dieses Satzes, ist er auch nach seinem Inhalt falsch. Schon das schöne Bauwerk hat nicht blos ein Aeusseres, sondern auch ein Inneres; seine Natur ist mehr als ein blosser Aufriss und in der Dichtkunst wird das Innere fortwährend zur Vollendung ihres Bildes benutzt. Der Dichter schildert das Pochen des Herzens, den Erguss der Galle, die Tiefe der Wunden, das Stocken des Blutes; dies Alles ist keine Oberfläche. Aber er geht auch weit über das Körperliche und Sichtbare hinaus. Er giebt die Reden, die Ziele, die Zwecke, die Gedanken, die Pläne, die Verabredungen. All dies Innere, dies Wissen, Denken und Wollen dient in der Dichtung der Darstellung der Gefühle; es gehört nicht zu dem Inhalt, sondern schon zur Form und zu den Elementen des dichterischen Bildes.

B. Die Besonderung der Bildlichkeit.

1. Im Naturschönen.

1. Die Elemente und die Bildlichkeit des Schönen überhaupt werden in ihren Unterschieden durch das Material bestimmt; es hat also die Besonderung der Bildlichkeit den Unterschieden des Materials zu folgen, in dem das Schöne dargestellt ist. Der Unterschied der besondern Künste beginnt von diesem Material; auch das Naturschöne hat darin seine Eigenthümlichkeit.

2. Bei dem Naturschönen ist das Material die Sache selbst; dies gilt sowohl für das Naturschöne im engern Sinne, wie für das Geschichtlich-Schöne. Dessenungeachtet ist das Naturschöne nicht dasselbe mit seinem realen Gegenstande; aber die Abtrennung des Bildes von dem Realen geschieht hier nur im trennenden Vorstellen des Beschauers. Eine solche geistige Loslösung des Bildes ist bei dem Natur-

schönen nothwendig, wenn überhaupt es als ein Schönes erfasst werden und in seiner Wirkung auf die idealen Gefühle des Beschauers beschränkt bleiben soll. In der Schule Hegel's ist diese Bedingung des Naturschönen völlig übersehen; daher kommt es, dass das Naturschöne bei Hegel nur als eine Vorstufe des Schönen gilt und der Begriff des Schönen erst in dem Kunstschönen seine Verwirklichung erhalten soll.

3. Allein alle Systeme sind darin einverstanden, dass das reale Begehren, das Interesse an der Existenz der Sache von jedem Schönen ausgeschlossen bleiben muss; mit andern Worten, dass das Schöne nur ideale Gefühle erwecken darf. Ist dies eine allgemeine Bestimmung des Schönen, so darf sie auch bei dem Naturschönen nicht fehlen. Sie kann aber nur erfüllt werden, wenn von dem realen Naturgegenstande jedes reale Begehren, jedes stoffliche Interesse, jede Beziehung auf seine Wirklichkeit abgehalten wird. Wenn dies vollständig geschieht, so ist eben das vorhanden, was hier gefordert worden ist; der Naturgegenstand wird dann nicht mehr als ein realer betrachtet, sondern nur als sein Bild; nur mit dem Interesse, als wäre er ein blos gemalter Gegenstand.

4. So findet ein Bauer seine Feldflur, mit ihren Höhen und Thälern, mit dem Wald und dem Bach nicht schön; er betrachtet sie nur als ein Reales, nach ihrer Fruchtbarkeit und leichten Bearbeitung und er hat deshalb eher daran zu tadeln. Allein der Städter, dem diese realen Interessen fremd sind, findet diese Flur schön; er sieht in ihr nicht den realen Boden für Ackerbau und Viehzucht, sondern nur das Bild einer Landschaft voll anziehender Linien, Gestalten und Farben; das, was diese Flur in Wirklichkeit nützt und einbringt, wird von ihm nicht beachtet. Die Schönheit einer Gegend beginnt daher erst mit ihrer bildlichen Auffassung.

5. So war sonst eine Reise mit der ordinären Post ein Unternehmen voll Mühen und Schwierigkeiten. Es gab dabei auch mancherlei Abenteuer; aber sie kamen zu keiner Geltung, weil die realen Ziele und Interessen, welche mit der Reise sich verbanden, die freie Auffassung verhinderten. Erst wenn der Reisende wieder wohlbehalten zu Hause angekommen war und seine Reise zu erzählen begann, trat auf einmal das Seelenvolle derselben rein hervor; bei der Erzählung waren die realen Interessen verschwunden; die Reise wurde nur noch im Bilde der Erinnerung gesehen, sie weckte damit nur noch ideale Gefühle bei dem Erzähler wie bei den Zuhörern und wurde erst durch diese Bildlichkeit zu einem Schönen.

6. Dasselbe gilt für die Schönheit einer Frau. Auch hier ist nur ein Naturschönes vorhanden. Soll dies als solches erfasst und

als Schönes ideal genossen werden, so müssen alle realen Interessen, alle sinnlichen Wünsche, alle Speculationen auf eine Heirath fern bleiben; die schöne Frau muss mit der realen Gleichgültigkeit betrachtet werden, wie sie in dem Beschauen eines Bildes statt hat. Erst dann können die idealen Gefühle aus dem Anblick ihrer edlen Gestalt und ihres anmuthigen Wesens sich entwickeln. Wenn der Ehemann schneller wie Andre die Empfindung für die Schönheit seiner Frau verliert, so liegt es nur darin, dass in der Ehe die realen Interessen sich am stärksten hervordrängen und für die ideale Auffassung keinen Raum lassen. Wenn schöne Frauen von andern Frauen seltener als von Männern schön gefunden werden, so kommt dies von den realen Gefühlen der Eifersucht, der Nebenbuhlerschaft, welche bei den andern Frauen die bildliche Auffassung der Schönheit hemmen.

7. Dies wird zur Rechtfertigung des Satzes genügen, dass auch das Naturschöne nicht ohne Bildlichkeit bestehen kann und diese Beispiele zeigen zugleich den Weg, auf welchem diese Bildlichkeit im Vorstellen des Beschauers sich zu entwickeln hat. Die Sache ist dabei zu dem leblosen Material eines Bildes durch das Vorstellen umzuwandeln. Das Naturschöne ist also keine blosse Vorstufe des Schönen, sondern dieses selbst, so gut, wie das Kunstschöne. Es wird sich später zeigen, dass auch die übrigen Bestimmungen des Schönen bei ihm eintreten, namentlich die Idealisirung; nur die höhern Bedingungen des Kunstwerkes sind in dem Naturschönen nicht enthalten.

8. Vermöge dieser Dieselbigkeit von Material und Sache bei dem Naturschönen sind die Elemente seiner Bildlichkeit unbeschränkt; nicht blos die Elemente der Gestalt, der Farben und der Töne treten hier in das Bild ein, sondern auch die Bestimmungen des Warmen und Kalten, des Harten und Weichen, des Wohl- und des Uebelriechenden. Man erfreut sich bei einer schönen Gebirgslandschaft auch der Reinheit und Frische der Luft; ein Baum ist nicht blos schön wegen der Fülle seines Laubes und der Gestalt seiner Krone, sondern auch wegen seines kühlenden Schattens und wegen des Duftes seiner Blüthen. Ebenso gehört die Kälte, der Schnee zur Schönheit einer Winterlandschaft und der Wald voll Eiszacken an den Aesten zur Schönheit einer Jagd auf Füchse und Wölfe.

9. Die Wahrnehmungen des Gefühls- und des Geruchssinnes erwecken nicht blos reale Gefühle; sondern sie dienen, wenn die realen Interessen abgehalten werden, ebenso zur Erweckung der idealen Gefühle, wie die Wahrnehmung der bunten Farben, der zierlichen Gestalten und der melodiösen Tonreihen. Nur die Bestimmungen des Geschmackssinnes können bei dem Naturschönen nicht als Elemente

des Bildes eintreten, weil bei dem Genuss des Naturschönen, nicht wie bei der Dichtung, es sich blos um die bildliche Vorstellung, sondern um die wirkliche sinnliche Wahrnehmung handelt, welche bei dem Geschmack nicht ohne Zerstörung des Gegenstandes erfolgen kann.

2. Die Bildlichkeit der bildenden Künste.

1. Wenn von dem Naturschönen zu dem Kunstschönen übergegangen wird, so steht das landschaftliche Kunstwerk, der Park, dem Naturschönen am nächsten. Indess ist hier das Bild nicht mehr in dem Sinne, wie bei dem Naturschönen, identisch mit der Sache. Im Park haben die natürlichen Dinge bereits eine Bearbeitung im Sinne der Bildlichkeit erlitten, und die realen Interessen sind nicht blos im Vorstellen des Beschauers, sondern auch in Wirklichkeit von dem Park entfernt. Die Bäume dienen hier nicht mehr der Holznutzung; die Wiese nicht dem Heugewinn; sie ist bereits in einen immergrünen und kurzen Rasen umgewandelt. Die Blumen sind durch künstliche Kultur in ihren Farben und in ihrer Blattfülle und Grösse verändert; die Wege dienen nicht wirthschaftlichen Zwecken; sie gehen nicht gerade aus, sondern sind in Krümmungen, über Höhen und Senkungen gelegt, um eine Mannichfaltigkeit malerischer Ansichten zu gewähren. In den französischen Gärten wird selbst die Gestalt der Bäume und Hecken durch Beschneiden geändert und als Material für Pyramiden und Wände benutzt. Die Hirsche und Rehe befinden sich nicht in ihrem natürlichen Zustande, sondern werden in Gehegen gezähmt und gefüttert.

2. Dies alles sind reale Veränderungen des Natürlichen, welche schon durch sich selbst die ideale Bedeutung derselben hervortreten lassen und die Bildlichkeit sachlich in dasselbe einführen. Man kann deshalb bei dem Park das Reale schon von dem Bilde unterscheiden; jenes ist die natürliche Landschaft in ihrer Wildheit, dies ist diese Landschaft, umgewandelt durch jene Hülfsmittel zu einem schönen Park. Das Material ist hier noch wenig von der Sache selbst unterschieden; die Elemente der Bildlichkeit sind daher so zahlreich wie bei dem Naturschönen. Das Gebiet der landschaftlichen Kunst ist enger, wie bei dem Naturschönen; während letzteres auch das Geschichtlich-Schöne und den natürlichen Menschen umfasst, beschränkt sich das Reale dieser Kunst auf die landschaftliche Natur, so weit sie seelenvoll ist.

3. Die Bildlichkeit des Parkes hat mit der des Bauwerks und der Natur das gemein, dass sie körperlich ist und deshalb für das Auge nach seiner Stellung eine unendliche Menge von unterschiedenen Ansichten bietet, während das Bild des Malers, Tonkünstlers und

Dichters immer nur einen Anblick bietet. In diesem Reichthum der Ansichten steht dem Park das Kunstbauwerk am nächsten; es bietet eine Ansicht von Innen und von Aussen; der Park übertrifft aber das Bauwerk noch in dieser Mannichfaltigkeit; freilich auf Kosten der Einheit, wie später sich zeigen wird.

4. Eigenthümlich ist dem Park, dass diese Ansichten nicht blos räumlich, sondern auch zeitlich wechseln. Das Bild des Parkes wechselt mit jeder Jahreszeit; es ist ein andres am Morgen als am Abend; ein andres an trüben wie an heitern Tagen. Es ist bekannt, wie sehr die Kunstlandschaft durch diesen zeitlichen Wechsel an Schönheit gewinnt. Man könnte meinen, dass diese Lebendigkeit des Materiales dem Begriff des Kunstschönen widerspräche; allein diese Lebendigkeit wird auch in der Plastik bei der Pantomime und dem Ballet und in der Musik bei dem Gesange wiederkehren; es wird später gezeigt werden, dass kein Grund vorliegt, diese Lebendigkeit des Materiales beim Kunstwerk auszuschliessen und den Begriff desselben dadurch willkürlich zu beschränken.

5. Ueber das Kunstwerk der Baukunst herrscht der Streit, ob es die Sache selbst oder nur ein Bild vorstelle. Der Streit konnte nur entstehen, weil man den Begriff des Bildes überhaupt zu eng gefasst hatte und sich durch das Bild in der Malerei irre führen liess. Es ist unzweifelhaft, dass das Reale in dieser Kunst das Haus ist und zwar sowohl das Haus Gottes als das Haus des Fürsten, der Gemeinde und der Familie. Man kann nur zweifeln, ob nicht das Werk der Baukunst dieses Reale selbst ist, so dass keine Trennung des Bildes von der Sache hier Statt hat. Für diese Meinung kann man geltend machen, dass das schöne Bauwerk selbst ein körperlicher Gegenstand ist und dass es zu dem realen Gottesdienst, zu dem realen Wohnen, überhaupt für die realen Interessen der Gemeinde und des Staates benutzt wird.

6. Allein die Körperlichkeit steht der Bildlichkeit nicht entgegen, wie die Statue lehrt und an dem Park und dem Naturschönen bereits gezeigt worden ist. Was aber die reale Benutzung des Baukunstwerkes anlangt, so findet diese allerdings in vieler Hinsicht statt; indess ist diese Benutzung bei den wirklichen Kunstwerken doch schon eine andre, als die rein reale Benutzung; und vielfach ist diese Benutzung nur ein äusserlich hinzutretendes Moment, und erscheint mehr als ein Missbrauch, den das Kunstwerk sich zwar gefallen lassen muss, der aber ihm fremd bleibt und seine Idealität nicht aufhebt. Endlich ist in diesem Gebiet die Gränze zwischen dem blos verzierten realen Hause und dem wirklichen Kunstwerk sehr verwischt; indem das ver-

zierende Schöne hier allmählig in das reine Kunstwerk übergeht, ist eine Mischung des Realen mit dem Idealen in dieser Kunst thatsächlich mehr wie in jeder andern vorhanden. Immer aber wird bei dem wahren und grossen Kunstbauwerke der reale Gebrauch als ein äusserlich Hinzukommendes sich kennzeichnen, und deshalb ein Missverhältniss zwischen dem Kunstwerk und dem realen Gebrauch desselben hervortreten.

7. So ist in den grossen Tempeln und Kirchen der Baukunst der reale Gottesdienst sehr erschwert; das Gebäude ist dazu viel zu gross, die Räume für die Geräthschaften des Kultus und für die Diener der Kirche sind zu weit zurückgedrängt und entfernt. Man erkennt leicht, dass dem Künstler bei diesen Kunstwerken nur das Ideale vorgeschwebt hat und der reale Kultus das letzte gewesen ist, was ihn bei der Gestaltung und Entfaltung des Kunstwerkes geleitet hat. Dasselbe gilt für die Palläste der Fürsten, für die grossen Gebäude zu öffentlichen Zwecken, so weit sie über das blos verzierende Schöne hinaus zu wahren Kunstwerken sich erheben. Deshalb ist in diesen Pallästen ein unbehagliches Wohnen und deshalb sind jene Bauwerke die reinsten Kunstwerke, welche als Theater, Amphitheater, Museen, Akademien u. s. w. nur dem Dienst der Künste und Wissenschaften gewidmet sind.

8. Hält man diesen Gesichtspunkt fest, so erhellt, dass auch dem Kunstwerke der Baukunst die allgemeine Bestimmung jedes Schönen, die Bildlichkeit nicht abgeht. Je vollendeter das Bauwerk als Kunstwerk auftritt, desto mehr erscheint der reale Gebrauch desselben als ein unnatürlicher, ihm aufgedrängter und seinem Wesen widersprechender. Deshalb stellten die antiken Tempel der Griechen diese Bildlichkeit reiner dar; sie waren nur das ideale Haus des idealen, in der Cella eingeschlossenen Götterbildes und von realem Kultus war bei ihnen wenig zu spüren.

9. Die Bildlichkeit der Kunstbauwerke tritt auch darin hervor, dass die Räume, die Säulen, die Gewölbe, die Stockwerke, die Vorhöfe u. s. w. bei denselben weit über das hinaus vermehrt und vergrössert sind, was der reale Gebrauch fordert. Das Kunstbauwerk bietet deshalb nur den Schein des Gebrauches; in Wahrheit ist es blos auf das Bild des Gebrauches eingerichtet; es soll jene Thätigkeiten und Gefühle nur bildlich wachrufen, welche sich an das reale Haus knüpfen und es damit zu einem Seelenvollen machen. Deshalb ist das Material des Kunstbauwerkes auch kostbarer als der reale Zweck fordert; es soll den Zweck nur bildlich und verschönert andeuten. Der Marmor, das Elfenbein, das Gold leistet für den realen

Gebrauch nicht mehr, als der Kalkstein, das Holz und das Eisen; wenn dessenungeachtet jene für das Kunstbauwerk gewählt werden, so zeigt dies, dass es über den realen Gebrauch sich erheben und nur ein Schönes sein will.

10. Die Elemente der Bildlichkeit sind bei dem Kunstbauwerke noch zahlreich, weil das Material vielfach noch dasselbe ist, was für das reale Haus verwendet wird, und weil in der Gestalt und Eintheilung des Innern und Aeussern das reale Haus als Vorbild beibehalten wird. Der Unterschied des Kunstwerkes von seinem Realen liegt hier in seiner Grösse, in Hervorhebung der Bestandtheile, welche dem Idealen dienen, in Benutzung edlerer Formen und eines kostbarern Materiales für die sichtbaren Theile. Auch die Idealisirung tritt hier unterstützend ein. Daraus erklärt sich, wie der gothische Dom, der fürstliche Pallast, das Rathhaus grosser Städte kaum noch eine Aehnlichkeit mit den ursprünglichen einfachen Gottes- und Wohnhäusern haben, welche nur für das reale Bedürfniss errichtet worden sind.

11. Das Gebiet der schönen Baukunst ist durch sein Reales, das Haus, von selbst bestimmt. Während das landschaftliche Kunstwerk, der Park, nur die reale landschaftliche Natur bildlich darstellen kann, kann die Baukunst nur das reale Haus bildlich in ihrem Kunstwerk darstellen. Dies reale Haus hat indess ein ausgedehntes Gebiet; es umfasst, wie erwähnt, nicht nur das Haus Gottes, des Fürsten, der Gemeinde und der Familie, sondern auch die Häuser der Todten und alle jene Gebäude, welche von dem Hause ihren Ursprung nehmen; so die Thore, die Thürme, die Mauern, die Gewölbe, die Gallerien, die Säulengänge u. s. w. Sie waren ursprünglich Theile des Hauses, welche aber im Dienste des Schönen um so leichter zu selbstständigen Kunstwerken erhoben werden konnten, als der reale Gebrauch bei ihnen nur nebensächlich eintrat und die Künstler keine oder nur eine geringe Rücksicht darauf zu nehmen brauchten. An die reinen Kunstwerke in dieser Gattung, wie die Mausoleen, Pyramiden, Triumphbögen, Thore, Säulengänge schliessen sich dann die realen, aber reich verzierten Bauwerke der Felsengräber, der Wasserleitungen, der Kloaken, der Brücken, der Portale an, welche nicht mehr zu den Kunstwerken, sondern nur zu dem verzierenden Schönen gehören.

12. Indem das reale Gebiet der Baukunst sich auf das Haus und dessen einzelne Theile beschränkt, ist dieser Kunst sowohl die landschaftliche, wie die organische Natur und der Mensch verschlossen. Sie kann deshalb auch keine Handlungsbilder, sondern nur Stimmungsbilder bieten, und auch diese nur vermittelt durch das Seelenvolle

des realen Hauses. Daraus erklärt sich, dass diese Kunst sich mehr dem Erhabenen als dem einfach Schönen zuwendet.

13. Dagegen ist es unrichtig, wenn Vischer, nach Hegel's Vorgang, das Baukunstwerk symbolisch nennt, »was nichts Bestimmteres aussprechen kann, als die Ahnung ursprünglichen Wirkens der »bauenden Weltkraft.« (Vischer III, 201.) Indem das reale Gottes- und weltliche Haus mit den menschlichen Gefühlen des Erhabenen und der Lust in der innigsten Beziehung steht und zu dem Seelenvollsten des Natürlichen gehört, wie oben gezeigt worden, ist das Baukunstwerk, als das idealisirte Bild dieses seelenvollen Realen, nicht blos Symbol, sondern Bild der Gefühle; und nur wenn man den Unterschied des Stimmungsbildes von dem Handlungsbilde vergisst, kann man meinen, das Werk der Baukunst biete seinen Inhalt weniger deutlich und klar, wie das der andern Künste.

14. Abweichend von der hier gegebenen Auffassung suchen die idealistischen Systeme das Reale oder das Vorbild des Baukunstwerkes nicht in dem realen Hause, sondern in den Bildungen der unorganischen Natur. Vischer sagt (III, 192): »Der Baukünstler hat im Realen »kein bestimmtes Vorbild, dem er gegenüber träte, sondern nur un»bestimmt schweben ihm die festen Bildungen der unorganischen Natur »vor, aus deren Massen er das verworren angedeutete Reich der reinen »Verhältnisse wechselwirkender Schwere und der reinen Linie zu der »Klarheit und Ordnung herausarbeiten muss, vermöge deren sie fähig »wird, ein Absolutes auszudrücken. Von dieser Seite ist also die Bau»kunst als die Idealisirung der unorganischen Natur zu fassen.«

15. Hierauf ist zu erwidern, dass wenn den Baukünstlern kein bestimmteres Reale als die festen Bildungen der unorganischen Natur vorgeschwebt hätte, schwerlich die Tempel, Palläste und Dome von ihnen gebildet sein würden; kaum die Pyramiden hätten dann ein genügendes Vorbild gehabt und nur ein buntes Gewirr, gleich dem Spiel der Arabeske, hätte daraus hervorgehen können. Nur das reale Haus bot hier das feste Vorbild, von dem aus der Künstler dann idealisirend weiter gehen konnte. Deshalb entsprechen die Bauwerke jedes Landes nicht ihren Gebirgen und Felsen, sondern ihren Wohnungen. Die Granit- und Kalkgebirge haben überall dieselbe Gestaltung; aber der ägyptische, dachlose Pallast, der griechische freie, offene Tempel und der gothische, gegen die Unbill des Wetters schützende Dom zeigen deutlich, dass das Haus dieser verschiedenen Länder das Vorbild dazu gegeben hat. Selbst das Zelt der Scythen und Araber ist in den Bauwerken der Russen und Mauren als deren Unterlage zu erkennen.

16. Wenn in dem Kunstbauwerk die gerade Linie, das Rechteck, das Regelmässige und Symmetrische vorherrscht, so hat auch dies sein Urbild an dem realen Hause, was überall nach diesen Linien und Regeln sich aufbaut und nicht in den Bildungen der unorganischen Natur, in der von diesen Elementen wenig zu finden ist. Selbst die Idealisirung des Bauwerkes wird durch die Natur des realen Hauses geleitet, wie sich später zeigen wird.

17. Auch die Style der Baukunst finden an dem realen Hause ihre Erklärung. Bekanntlich wird das Wort Styl bei der Baukunst in einem hervorragenden Sinne gebraucht. Der ganze Charakter eines Volkes, seiner Sitte und seiner Natur offenbart sich in seinem Bau-Styl; das Wort gilt hier in seiner grossen national-geschichtlichen Bedeutung. Von Stylen einzelner Meister, von einem aus einer andern Kunst entlehnten Styl ist hier nichts zu spüren. Dies würde unerklärlich sein, wenn die Kunst ihr Reales nur in den Bildungen der unorganischen Natur besässe; denn in deren Entwicklung würde sich die Persönlichkeit der einzelnen Künstler gewiss ebenso geltend machen, wie es in der Malerei geschieht.

18. Allein indem das reale Haus die Sache ist, deren idealisirtes Bild der Baukünstler wiederzugeben hat, so ist für die Mannichfaltigkeit des Styls hier weniger Raum, wie in einer anderen Kunst. Das Gottes- und das Privat-Haus ist für ein einzelnes Volk und ein einzelnes Land durch Klima, Material, Sitte und Religion so fest bestimmt, dass grosse Landstriche darin keinen irgend merkbaren Unterschied zeigen. Bei dieser Eintönigkeit des seelenvollen Realen für die Baukunst wurden auch die Künstler zu einer grössern Gleichartigkeit ihrer Werke genöthigt. Für die Individualität des Künstlers blieb bei einem Gegenstande so durchgehend gleicher Natur nur ein geringer Spielraum übrig.

19. Daher erklärt es sich, dass in keiner andern Kunst die Werke für ein bestimmtes Volk während einer gewissen Periode so gleichartig und übereinstimmend geschaffen worden sind, wie in der Baukunst. Die Pyramiden, die Felsengräber und Palläste in Aegypten, die Tempel und Amphitheater in Griechenland, die Moscheen des Islam, die romanischen und gothischen Kirchen der christlichen Nationen haben innerhalb jeden Volkes eine überraschende Aehnlichkeit unter einander, grösser wie die Werke irgend einer andern Kunst. Das Gottes- und das Privathaus war für ein Volk überall dasselbe, und indem der Volksgeist auch bei seiner künstlerischen Gestaltung einwirkte, war es erklärlich, dass die Kunstbauwerke eines Volkes in

ihren einzelnen Gattungen eine auffallende Aehnlichkeit mit einander bewahrten.

20. Auch Carriere meint, dass die Baukunst ebenso wie die Musik kein bestimmtes Vorbild in der Natur habe, was sie, wie die Plastik und Malerei, nachahmen könnte. Er erkennt an, »dass die Architektur »Gemüthsstimmungen und Ideen ausdrücke; aber dass sie als Mittel »dazu nur die ganz universellen Kräfte aller Materie, die Schwere »und die Ausdehnung, besitze. (II. 7.) Das Zusammenwirken von »Last und Kraft sei das Bedeutende in dem Bauwerk.« Ebenso sagt Schopenhauer (Die Welt etc. I. 252): »dass der alleinige ästhe»tische Stoff der schönen Architektur in dem Kampfe zwischen Schwere »und Starrheit bestehe. Der ästhetische Zweck der Baukunst gehe »nicht weiter, als die in der rohen Steinmasse innewohnenden Kräfte »darzulegen.« Wäre dies richtig, so könnte der Mensch sich billig bei den Felsenthälern und Bergspitzen der Natur beruhigen. Das Prebischthor bei Schandau hätte dann bereits denselben Kunstwerth, wie der Neptuntempel von Pästum. Diese Irrthümer sind eine Folge, wenn der Begriff der Bildlichkeit des Schönen nicht in voller Allgemeinheit gefasst wird.

21. So schwer in der Baukunst sich die Sache von dem Bilde unterscheidet, so leicht geschieht dies in der Plastik. Hier giebt sich die einzelne Statüe, die Gruppe, das Relief offen als das Bild des Menschen, seiner Götter oder seiner Thiere. Die Sprödigkeit des Materiales, des Steines und Metalls, selbst des Elfenbeines und Holzes hinderten hier die Nachahmung der landschaftlichen Natur; das plastische Kunstwerk musste sich auf das Lebendige, vor Allem auf den Menschen und seine Götter beschränken. Wo die Natur nicht ganz entbehrt werden konnte, wie z. B. bei der farnesischen Stiergruppe, geschah deren Andeutung nur skizzenhaft im flachen Relief.

22. Indem der Mensch und seine Götter das Reale für das plastische Kunstwerk sind, ist sein Gegenstand viel seelenvoller als der der Bau- und der Gartenkunst. Hier ist kein abgeleitetes Seelenvolles mehr, sondern dieses unmittelbar und wirklich. Zugleich ist dieses Reale unendlich mannichfaltiger wie dort und deshalb haben auch die Werke dieser Kunst eine Mannichfaltigkeit, welche bei jenen Künsten unmöglich war.

23. Die grobe und spröde Natur des Materials und seine mühsame Bearbeitung beschränkt jedoch selbst innerhalb des Menschlichen das Gebiet der Plastik und die Darstellung von Gruppen ist selten; ihre meisten Werke stellen nur einzelne Personen dar. Die Plastik geht deshalb selten über das Stimmungsbild hinaus; Handlungsbilder

sind nur sehr vereinzelt in ihr zu finden. Der farnesische Stier, die Gruppe Pätus und Arria, der Laokoon gehören dahin, aber letzterer neigt schon zu dem Stimmungsbilde. Nur in dem Relief, wo die Behandlung des Materials weniger schwer ist, finden sich mehr Handlungsbilder; doch bleibt selbst hier das Stimmungsbild vorherrschend; Festzüge, Opfer, Kampfspiele, Triumphzüge, das friedliche Leben der Götter im Olymp bilden den Stoff für die meisten Friese und Metopen der griechischen Tempel.

24. Als Element der Bildlichkeit benutzt die Plastik nur die körperliche Gestalt; die Gleichheit der Grösse ist bei ihr zufällig; oft fehlt sie. Auch in dem Relief ist noch die dritte Richtung des Raumes, wenn auch im mindern Maasse vorhanden; es bildet den Uebergang zur Malerei. Indem die Gestalt das Einzige ist, durch welches die Plastik das Bild ihres Realen darstellt, ist sie darauf angewiesen, dieses Element mit desto grösserer Sorgfalt zu behandeln. Durch diese Beschränkung ist diese Kunst von selbst dazu genöthigt, die menschliche Gestalt in der höchsten Reinheit zu bieten; und es erklärt sich, dass gerade die Plastik die ideal-schöne Gestalt des Menschen und seiner Götter zuerst aufgefunden und dargestellt hat. Indem aber die Plastik nur die Gestalt als Element ihres Bildes benutzt, kann von dem Besondern der darzustellenden Persönlichkeit Vieles nur schwankend oder gar nicht angedeutet werden. Zur Erhöhung der Individualität ihres Bildes benutzt sie deshalb die Attribute, welche theils in der Kleidung, theils in Waffen und Werkzeugen, theils in beigegebenen Thieren bestehen und das in der Person gegebene Stimmungsbild näher bezeichnen und verständlicher machen.

25. Man sieht, wie alle diese Bestimmungen einfache Folgen des Materiales sind, in dem diese Kunst ihre Bilder darstellt. Es bedarf zur Begründung und Rechtfertigung jener Folgen durchaus keiner dialektischen Entwicklung der dieser Kunst angeblich unterliegenden logischen Idee; vielmehr ist solches Gedankenspiel erst nachträglich ersonnen, um den durchaus natürlichen Folgen realer Bestimmungen den Schein einer logischen und spekulativen Entwickelung zu geben. Wenn Vischer sagt (III. 339): »Indem die Baukunst dem Unorganischen im Gebiet des Naturschönen entspricht, fordert es die innere »Nothwendigkeit des Fortschrittes der Kunst, dass sie in der Plastik »vom Naturschönen zur beseelten organischen Gestalt übergeht,« so würde doch schon die Baukunst dies gethan haben, wenn ihr Material sie nicht auf die Darstellung des Hauses beschränkt hätte und umgekehrt würde die Plastik sich nicht auf den Menschen beschränkt

haben, wenn ihr Material auch die Nachbildung des landschaftlichen und pflanzlichen Realen gestattet hätte.

26. Wenn Vischer weiter aus dem Fortschritt von der bildenden zur empfindenden Phantasie, welche sich in der Plastik verwirklichen soll, dialektisch ableitet, dass »das plastische Kunstwerk die klare, »kalte, gemessene gegenständliche Ruhe in sich trage« (III. 354), so ist dies in dieser Allgemeinheit nicht wahr und was von diesem Satze wahr ist, erklärt sich einfach daraus, dass die Sprödigkeit und der Widerstand des Materiales die Darstellung der Handlungsbilder ausserhalb des Reliefs beinah unmöglich macht. Es war also natürlich, dass die einzelne Statüe nur ein Stimmungsbild bieten konnte. Ein solches enthält aber nicht nothwendig kalte Ruhe, wie die Niobiden-Statuen, der sterbende Fechter und andere Werke zeigen. Jene Ruhe, von der Vischer spricht, liegt nicht in der Natur dieser besondern Kunst; sie fehlt vielmehr oft in ihren Werken und wo sie besteht, ist sie nur die Folge des Charakters und der Vereinzelung der Wesen, auf deren Darstellung die Plastik vor allem angewiesen ist. So zeigt sich jene Ruhe vorzugsweise bei den Statüen der griechischen Götter, welche in ihrer, dem Menschen weit überlegenen Macht naturgemäss nur von erhabenen oder leichten Lust-Gefühlen erfüllt sein konnten und damit aus der Ruhe des Stimmungsbildes nicht heraustreten.

27. Zu welchen schiefen und einseitigen Auffassungen des Gegenstandes das Grundprinzip der Hegelschen Philosophie, die dialektische Entwicklung des Besondern aus dem Allgemeinen, führt, zeigen hier auch Hegel's eigene Ansichten. Die Skulptur soll nach ihm vor Allem das Göttliche in seiner unendlichen Erhabenheit und Ruhe, zeitlos, bewegungslos darzustellen haben (X. B. 368), und ebenso wird von ihm dialektisch bewiesen, dass die Plastik nur die Gestalt und nicht auch die Färbung als Element benutzen dürfe. (X. B. 358.)

28. Allein der Apoll von Belvedere, die meisten Statüen des Hermes und Bachus, die Diana des Louvre sind in lebhafter Bewegung; die Ruhe ist nur da, wo der Charakter des Gottes sie fordert, bei dem Zeus des Phidias, bei der Juno Ludovisi, bei der Athene u. s. w. Und was die Färbung anlangt, so bleibt dieser Punkt selbst für die klassische Periode der Griechen sehr zweifelhaft. Man kann mit Hegel und Vischer annehmen, dass, wo die Griechen die Färbung bei den Statüen anwandten, es nicht aus künstlerischen, sondern aus religiösen Gründen geschehen ist; auch mag diese Färbung sich nur auf Andeutungen, oder auf Einzelnes, wie die Augen, die Kleider u. s. w. beschränkt haben.

29. Aber wenn, wie gewiss richtig ist, die vollendete Plastik alle Färbung und alle künstlichen Steine für die Augen, die Lippen u. s. w. von sich fern zu halten und auf ein gleichfarbiges Material sich zu beschränken hat, so ist dies doch nicht die Folge einer dialektischen Entwicklung ihres Begriffes, sondern einfach die Folge der Körperlichkeit ihres Materials, welche durch ihre natürliche Schattirung jeder malerischen Färbung unüberwindliche Hindernisse entgegenstellt, so dass bei dieser Färbung nur das Gegentheil von Aehnlichkeit und Lebendigkeit herauskommen kann, wie die Wachsfiguren beweisen. Aber selbst wenn eine naturgetreue Färbung der Statüe für alle Ansichten derselben bei verschiedenem Einfall des Lichtes möglich wäre, würde wieder ein anderes Gesetz des Schönen sie verbieten. In keinem Schönen darf die Aehnlichkeit bis zur vollendeten Gleichheit und Täuschung fortgeführt sein; zur Innehaltung der idealen Gefühle gehört, dass der Beschauer sofort erkenne, dass er es nur mit einem Bilde, nicht mit einem Menschen selbst zu thun habe.

30. Bis hier ist die Plastik in dem Umfange genommen worden, wie es in den Systemen gewöhnlich geschieht. Indess ist kein Grund vorhanden, ihr Gebiet, des todten Materiales wegen, in dieser Weise zu beschränken, wenn es sich ergeben sollte, dass auch der lebende Mensch zur Darstellung plastischer Kunstwerke benutzt werden kann. Die Erfahrung zeigt, dass dies in vier Formen bereits versucht worden ist; es sind die lebenden Bilder, die Pantomime, die schöne Tanzkunst und die Schauspielerkunst. Die Gymnastik mag eine Vorbereitung zu diesen Kunstformen sein, ist aber nicht selbst eine Kunst, weil sie lediglich realen Zwecken dient.

31. Man hat diese Zweige der Plastik nicht als Künste anerkennen wollen, weil das Material bei ihnen ein lebendiges sei. Vischer macht geltend (III. 9), »dass der Stoff, der eine eigne lebendige Form mitbringt, sich nicht völlig der künstlerischen Bearbeitung füge, dass er seine Selbstständigkeit behalte und nur bis auf einen gewissen Grad zum reinen Stoff sich herabsetzen lasse.« Allein auch das todte Material fügt sich nicht in Allem dem Willen des Künstlers; auch bei ihm muss Einzelnes auf Kosten der vollendeten Bildlichkeit nachgesehen werden; die Haare, der Bart, die Augenbrauen und Wimpern, ja das Auge selbst lassen sich nur unvollkommen oder gar nicht im Marmor nachbilden. Oft treten Flecken und Adern im Marmor auf, über welche der Beschauer sich mit Hülfe seiner Phantasie hinwegsetzen muss. Aehnliches zeigt sich bei der Farbe in der Malerei, bei den Instrumenten in der Musik.

32. Werden nun für das lebende plastische Kunstwerk natürlich-

schöne Menschen gewählt und werden dabei die Hülfsmittel der Schminke, der Kleidung, der entsprechenden Fernhaltung des Zuschauers, der künstlichen Beleuchtung hinzugenommen, so werden diese lebenden plastischen Gestalten den todten des Marmors und Erzes wenig nachstehen. Bleiben Mängel, so kann hier ebenso wie bei den Mängeln des todten Materiales von dem Zuschauer verlangt werden, dass er verstehe, davon abzusehen oder sie in seiner Phantasie zu ergänzen.

33. Vor allem aber werden diese Mängel dadurch verhüllt, dass in dem lebendigen Bildwerke zu dem Elemente der Gestalt das der Bewegung hinzutritt. Alle menschliche Bewegung in Mienen, Geberden, Stellungen, im Gehen und Laufen ist viel seelenvoller, als die Ruhe; so wie mithin dieses Element in das Kunstwerk aufgenommen werden kann, tritt es vor den übrigen hervor und ist bei guter Ausführung völlig geeignet, die geringen Mängel anderer Elemente, insbesondere der Gestalt zu verdecken. Ein weiterer Vortheil des lebendigen Materiales liegt in seiner leichten Handhabung; was im Marmor Monate mühsamer Arbeit fordert, giebt der Mime im Moment; ist der Künstler zugleich selbst der Ausführende, so giebt es keine Kunst, wo mit der Blitzesschnelle wie hier die volle Ausführung der Conception folgen könnte.

34. Auch die Musik, insbesondere der Gesang und die Dichtung, wenn sie gesprochen werden soll, können des lebendigen Materiales nicht entbehren. Niemand wird aber deshalb den Gesang von der Kunst ausschliessen und selbst der Schauspieler wird jetzt allgemein als ein wahrer Künstler anerkannt. Es ist also kein genügender Grund vorhanden, die Plastik mit lebendigem Material von der Kunst auszuschliessen, sobald sie im Uebrigen die Bedingungen des Schönen und des Kunstwerkes einhält.

35. Bei den lebenden Bildern, welche nur insoweit hierher gehören, als sie in der Farbe des Marmors und in der Drehung d. h. von allen Seiten geboten werden, ist die Herstellung eines Kunstwerkes am schwierigsten, weil die Bewegung hier noch fehlt und vollkommen schöne Gestalten selten zu haben sind. Doch kann schon hier eine reiche Gruppirung, wie sie im Marmor nie möglich ist, die Mängel der Gestalt verdecken. Die Pantomime ist die lebendige und sich bewegende Statüe. Die Bewegung bleibt hier mehr die natürliche, während sie in der schönen Tanzkunst, oder in dem Ballet stärker idealisirt und zu einem selbstständigen Kunstelement gesteigert ist.

36. Durch die hinzutretende Bewegung ist das Gebiet der Pan-

tomime ungleich grösser als das der Plastik mit todtem Material. Es können nicht allein grössere Gruppen eingeführt werden, sondern die Pantomime kann das Handlungsbild in aller Mannichfaltigkeit darstellen, während jene auf das Stimmungsbild beschränkt bleibt. Insbesondere sind alle heftigen Affekte vermöge der Lebhaftigkeit ihrer Geberden und Bewegungen vorzüglich für die Pantomime geeignet, und deshalb das naturalistisch-Schöne und das Komische ein von ihr viel benutzter Stoff. Bei der grössern Deutlichkeit des Bewegungs-Elementes ist die Pantomime im Stande, eine Fabel mit ihrer Verwicklung und Lösung darzustellen, ohne dass ein Text zum Verständniss nöthig ist. Es ist zu beklagen, dass die selbstständige Kunst der Pantomime in der neuern Zeit beinah verschwunden ist; nur in Verbindung mit dem Tanz oder mit dem Schauspiel wird sie noch geübt.

37. Man mag dies damit rechtfertigen, dass es verkehrt sei, wenn eine Kunst sich auf ein stummes Material für ihre Bilder beschränke, wo doch das Sprechen mit Leichtigkeit hinzugefügt werden könne, und dass die sprechende Pantomime, oder das Schauspiel die stumme deshalb mit Recht verdrängt habe. Allein jede Beschränkung der Kunst auf eine geringere Zahl von Elementen führt, wenn diese nur an sich dazu geeignet sind, auf eine vollendetere künstlerische Ausbildung dieser Elemente. In dieser Beschränkung liegt das Wesen der besondern Künste und gerade aus ihr ist die hohe Vollkommenheit der einzelnen hervorgegangen. So wie man bei der Marmorstatüe nicht nach den Farben, bei der Oper nicht nach dem Sprechen verlangt, sondern gerade in dieser Beschränkung auf wenige, aber treffende Elemente die Schönheit des Werkes empfindet, so kann dies auch bei der stummen Pantomime geschehen.

38. Die schöne Tanzkunst ist die Pantomime mit dem überwiegend entwickelten und idealisirten Elemente der Bewegung. Das menschliche, von Gefühl erregte lebhafte Gehen und Springen bildet ihre reale Unterlage. Durch diese einseitige Steigerung eines Elementes ist die Tanzkunst weniger verständlich, wie die einfache Pantomime und in Gefahr, in das reine Formschöne sich zu verlieren, ja in Kunststücke auszuarten. Im Alterthum war die Orchestik weniger einseitig entwickelt, von der Pantomime noch nicht abgetrennt und daher auch fähig, der Aufführung der Dramen unterstützend sich anzuschliessen. Die Verbindung der Musik mit der Pantomime und mit der Tanzkunst ist ihnen nicht wesentlich; beide können auch für sich bestehen; allein bei dem langsamern Fortschritt der Handlung in der Pantomime, wodurch eine Reihe von Stimmungsbildern sich entwickelt, ist die Musik vollkommen geeignet, sich mit ihr zu verbinden; und

nachdem die Tanzkunst sich mehr und mehr in rhythmische Bewegungen aufgelöst hat, kann sie der Unterstützung durch den Rhythmus der Musik nicht wohl entbehren.

39. Im Allgemeinen verdienen die Pantomime und das Ballet nicht die Missachtung, in die sie bei der Kritik und Wissenschaft durch ihre Ausartung gerathen sind. Sie sind Beide mit ihren Mitteln fähig, ein Kunstwerk darzustellen, dass gerade in seiner Beschränkung eigenthümliche Reize besitzt und eine besondere Vollkommenheit erreichen kann. Es ist nur nöthig, dass der entsprechende Stoff gewählt wird, und dass dessen künstlerische Gestaltung in richtiger Erkenntniss der vorhandenen Mittel erfolgt. Der Zuschauer wird dann in der eigenthümlichen Beschränkung dieser, im übrigen höchst bedeutsamen Darstellungen einen ähnlichen Genuss, wie an einer guten Oper, haben, sofern er von dem Text bei Beiden absieht und die Worte auch bei der Oper bei Seite lässt. Man hat übrigens in dem Text der Ballette ebenso gefehlt, wie in dem Text der Opern; beide können wohl eine Fabel darstellen, aber sie muss bei ihnen, im Gegensatz zum Drama, sich in eine Reihe aushaltender Stimmungsbilder auflösen.

40. In der Schauspielerkunst wird die lebendige Plastik mit der Musik und Dichtung zur Herstellung eines Kunstwerkes verbunden. In dem Drama bleibt dabei die Musik auf die musikalischen Elemente des Sprechens beschränkt; in der Oper ist sie in ihrer vollen Entwicklung mit dem Plastischen verbunden und das Dichterische dagegen zurückgestellt. Indem der Schauspieler drei Künste mit einander in der Ausführung zu einem Kunstwerk zu verbinden hat, ist seine Aufgabe eine überaus schwere; aber wenn sie gelingt, so erreicht sein Werk eine Wirkung, mit der kein anderes Kunstschöne sich messen kann. Der Umstand, dass der Schauspieler nur der Darsteller, nicht der Erfinder des dichterischen Theiles ist, thut seinem Werke keinen Abbruch, weil die Illusion dies vergessen lässt, und man bei einem vollendeten Kunstwerk nicht frägt, woher die einzelnen Elemente entnommen sind.

41. In der Malerei besteht das Material aus farbigen Mineralien oder Säften, welche auf eine Fläche von Kalk, Leinwand oder Holz aufgetragen werden. In der Mosaikmalerei sind es kleine bunte Steine. Dies Material ist feiner und leichter zu handhaben, wie das der Plastik und in Folge dessen ist das Gebiet der Malerei weit ausgedehnter als das jener. Sie bleibt nicht auf das Lebendige beschränkt, sondern kann ebenso gut das elementare, landschaftliche und pflanzliche der realen Welt in ihr Bild aufnehmen. Mittelst der Abstufung der Lichter und der Minderung der Grösse kann sie die Umgebung

ihrer Figuren bis zur grossen Landschaft ausdehnen, einen Vor-, Mittel- und Hintergrund hinstellen und einen Reichthum von Personen aufnehmen, wodurch sie ebenso leicht das Handlungsbild, wie das Stimmungsbild bieten kann.

42. Die Elemente ihrer Bildlichkeit sind die Flächengestalt, die Farben und die Schattirung. Es ist nicht nöthig, dass alle drei Elemente zugleich benutzt werden; in der Skizze ist nur die Gestalt, im Kupferstich ist nur die Gestalt und die Schattirung zur Herstellung des Bildes benutzt und dennoch die volle Aehnlichkeit erreicht. Das grössere Kunstwerk fordert indess die Benutzung aller drei Elemente. Während die Malerei in Bezug auf das Element der Gestalt der Plastik wegen der fehlenden Körperlichkeit nachsteht, ist sie ihr durch die Färbung und Schattirung weit überlegen.

43. Sie kann deshalb in ihre Bilder eine Menge seelenvoller Züge übernehmen, welche der Plastik unerreichbar sind. Namentlich gilt dies für das menschliche Antlitz. Ihre Bilder sind daher im Allgemeinen seelenvoller, deutlicher und individueller, als die der Plastik; sie bedarf der Attribute nicht mehr, welche die Plastik nicht entbehren kann. Indem aus ihrem Material die Schwere ganz verschwunden ist, ist sie auch in ihren Bildern von der Innehaltung und Stütze des Schwerpunktes befreit; sie kann den Vogel in der Luft, den Fisch im Wasser und den Engel in den Wolken darstellen.

44. Gemeinsam mit der Plastik im gewöhnlichen Sinn ist ihr der Mangel an Bewegung; sie können beide nur einen Moment davon sinnlich wahrnehmbar bieten. Erst in der Musik und in der Dichtkunst wird die Bewegung zu einem regelmässigen Elemente des Bildes. Es herrscht deshalb in den bildenden Künsten noch eine Neigung für das Stimmungsbild vor, in welchem die Bewegung von geringerer Bedeutung ist. Die heilige, die landschaftliche, die Genre-Malerei bieten beinah ausschliesslich Stimmungsbilder. Indess hat der Mangel des Zeitlichen beide Künste, wie die Erfahrung lehrt, nicht abgehalten, auch das Handlungsbild aufzunehmen und die Malerei hat in ihren historischen Gemälden einen ausgedehnten Gebrauch davon gemacht.

45. Es ist indess beiden Künsten dies nur möglich, weil die Phantasie des Beschauers bei dem Anblick eines solchen Bildes die sinnliche Darstellung eines Momentes in ein zeitlich verlaufendes Bild umzuwandeln vermag. Die Phantasie dehnt im Vorstellen die Handlung vor- und rückwärts nach Anleitung der in dem Bilde gegebenen Gestaltung bildlich aus. Die ganze Handlung in ihrem zeitlichen Verlauf wird durch die sinnliche Darstellung eines Moments dem Beschauer versinnlicht; dieser führt unwillkürlich in seinem Innern diese Vervoll-

ständigung des Bildes nach Anleitung des gemalten Momentes weiter aus, sofern ihm überhaupt der Verlauf der Handlung bekannt ist. Wegen dieser Ergänzung jedes plastischen und malerischen Handlungsbildes ist die Kenntniss dieses Verlaufs dem Beschauer unentbehrlich und seine erste Frage ist deshalb nach diesem Verlauf, sofern er ihm nicht bekannt ist. Erst damit wird ihm diese innere, zeitliche Fortführung des Bildes möglich, und das Gemälde, wie man sagt, verständlich.

46. Obgleich der Beschauer sich selten von dieser innern Ergänzung des Bildes Rechenschaft giebt, so ist sie es doch allein, welche die an sich höchst unnatürliche Befestigung eines Momentes aus einer forteilenden Handlung am Bilde nicht bemerken lässt und selbst Situationen in Gemälden erträglich macht, die auf die Spitze getrieben sind und mitten aus einer pfeilschnellen Bewegung herausgeschnitten und befestigt sind. Weil man diese Ergänzung des sinnlichen Bildes nicht beachtete, hat man auf den einzelnen Moment, den der Künstler aus einer Handlung zu wählen habe, zu grosses Gewicht gelegt. Auch Lessing trifft dieser Vorwurf. Indem man das Beharrende des Bildes als einen Widerspruch mit dem Fortgang des realen Geschehens nahm, gerieth man auf die Regel, dass das Bild wenigstens einen Ruhepunkt in dem realen Geschehen darstellen müsse.

47. Ebenso hat man Regeln aufgestellt, ob aus der Handlung ein Moment *vor* oder *in* oder *nach* Erreichung ihres Zieles darzustellen sei. Die Werke grosser Künstler zeigen jedoch, dass sie sich an solche Regeln nicht gebunden haben. Da die Phantasie des Beschauers das Momentane immer ergänzt, so ist die Wahl des richtigen Zeitpunktes offenbar nicht von der zeitlichen Eintheilung und Folge des Geschehens abhängig, sondern davon, welcher Moment dem Maler die reichsten Mittel bietet, das Seelenvolle der Personen und ihres Unternehmens in voller Bildlichkeit und Deutlichkeit darzustellen. So ist bei den »Söhnen Eduards« von Hildebrandt der Moment *vor* dem Mord gewählt; die ruhige Unschuld der Kinder lässt da das Grauenvolle der That und die Scheusslichkeit der Mörder stärker hervortreten. In dem »Tod des General Wolff« ist der Moment *nach* dem Tode gewählt, weil da die Zahl der Umstehenden am grössten und die Mannichfaltigkeit und Tiefe der Gefühle in ihnen am reichsten ist.

3. Die Bildlichkeit in der Musik.

1. Die Elemente der Bildlichkeit sind in der Gartenkunst, Baukunst, Plastik und Malerei sämmtlich *sichtbarer* Art; erst die Musik und die Dichtkunst nehmen in ihre Bilder Elemente auf, denen

diese Wahrnehmbarkeit durch das Auge fehlt. Indem der Mensch vorzugsweise seinen Gesichtssinn zur Erkenntniss der Aussendinge benutzt, sind ihm die Bestimmungen dieses Sinnes die deutlichsten, d. h. ihr Zusammenhang mit dem Seelischen ist ihm am geläufigsten. Daher kommt es, dass das Wort: Bild im Leben zunächst nur von den Darstellungen gebraucht wird, welche sichtbare Elemente ihres Realen wiederholen. Die Anwendung des Wortes auf die Werke der Tonkunst und Dichtkunst ist seltener und man zweifelt selbst, ob in der Tonkunst von dem Bilde eines Realen überhaupt gesprochen werden kann. Indem zu dieser Frage hier übergegangen wird, ist festzuhalten, dass die Bilder mit sichtbaren Elementen zwar, in Folge der Gewöhnung meist eine grössere Bestimmtheit und Deutlichkeit für den Beschauer besitzen, dass aber dieser Umstand eben nur aus der Gewohnheit hervorgeht und nicht berechtigt, den Begriff des Bildes auf sie zu beschränken.

2. Die Elemente der Musik sind der Ton, die zeitliche Bewegung und der im Rhythmus liegende Akzent oder Kraftausdruck. Es ist bedenklich, diese Elemente mit dem Wort Ton allein zu umfassen, weil sowohl das Zeitmaass wie der Rhythmus selbstständige Bestimmungen sind, welche auch ausserhalb des Tones sich geltend machen, und weil insbesondere der Rhythmus nicht eine Bestimmung des Hörens, sondern des thätigen Fühlens ist. Das Gebiet der Musik ist deshalb nicht auf das tönende Reale allein beschränkt; es kann auch die tonlose Bewegung und die tonlose Kraftäusserung eines Realen durch musikalische Bilder wiedergegeben werden.

3. Die wichtigste und viel bestrittene Frage ist, ob für die Musik, ebenso wie für die bildenden Künste, ein Reales bestehe, von dem sie, wie jene, nur das Bild bietet und welches im bejahenden Falle als dies Reale zu gelten habe. Indem die Musik zu den Künsten gehört und ein Schönes wie die andern darstellt, der Genuss des Schönen aber nur auf den idealen Gefühlen ruht, und diese nur durch die Bilder des Realen, und nicht durch die Sache selbst geweckt werden können, so lässt sich im Voraus annehmen, dass auch in der Musik diese Bildlichkeit als die wesentliche Bedingung jedes Schönen, nicht fehlen werde, und dass nur falsche Begriffsbestimmungen des Realen und der Bildlichkeit den Zwiespalt der Meinungen hierüber veranlasst haben werden. Die Mehrzahl der Systeme, welche überhaupt einen Inhalt des Schönen anerkennen, insbesondere Hegel, Vischer, Carriere, neigen sich dahin, in der Musik zwar die Gefühle, als deren Inhalt, anzuerkennen, allein sie schwanken darüber, was als Bild in der Musik

gelten soll, und ob das Reale hier nur die Gefühle, rein für sich, ohne allen Zusatz sind.

4. Wenn indess nach den bisherigen Untersuchungen das reale Gefühl als ein Unsinnliches nie unmittelbar dargestellt werden kann, wenn es in der Wirklichkeit sich immer mit einer sinnlichen Hülle umkleiden muss, die, als das seelenvolle und zugleich sinnliche Reale, dem Schönen erst den Stoff bietet, durch dessen Verbildlichung es die idealen Gefühle in dem Beschauer erweckt, so muss auch für die in der Musik dargestellten realen Gefühle nothwendig eine solche sinnliche Hülle bestehen, welche die Unterlage für das Schöne dieser Kunst bietet und damit ihren Werken dieselbe Idealität und Bildlichkeit ermöglicht, wie sie in den Werken der bildenden Künste besteht.

5. Dieses seelenvolle Reale der Musik ist nun offenbar der Mensch und die seelenvolle Natur, wie sie es auch für die Plastik und Malerei sind. Der Mensch kann seine Gefühle, seine Andacht, seine Lust, seinen Schmerz in verschiedener Weise sinnlich äussern. Er kann es in Mienen, Geberden, Stellungen, Bewegungen, kurz in sichtbaren Elementen; allein er kann es ebenso gut auch in hörbaren und fühlbaren Elementen, d. h. durch die Höhe oder Tiefe des Sprechens und Singens, durch den Akzent und Rhythmus und durch die Schnelligkeit oder Langsamkeit, mit der die Laute und Töne oder die Bewegungen einander folgen. Der Affekt malt sich ebenso in der steigenden Höhe und Stärke der Stimme, in der Schnelligkeit der Töne, Worte und Bewegungen, wie in den sichtbaren Mienen und Geberden. Ebenso hat die Trauer, die Freude, die Andacht, die Verzweiflung ihre besondern Laute, ihre besondern Akzente und Zeitmaasse. Dies gilt bei feinerer Beobachtung auch für jede weitere Besonderung der sittlichen und der Lust- oder Schmerzgefühle.

6. So wie nun die Plastik blos die körperliche Gestalt und die Malerei blos die Flächen-Gestalt, die Färbung und Schattirung des Menschen als Elemente für ihr Bild benutzt, und ihre Werke trotz des Fehlens der übrigen Bestimmungen als Bilder des Menschen gelten, so ist unzweifelhaft auch die Musik berechtigt, sich auf die Elemente des Tones, der hörbaren Bewegung und des Rhythmus bei ihrer bildlichen Darstellung des Menschen und der seelenvollen Natur zu beschränken. Die Wissenschaft ist nicht berechtigt, dem musikalischen Werke die Bildlichkeit abzusprechen, weil die sichtbaren Elemente des seelenvollen Menschen in ihm nicht enthalten sind. Nur eine unrichtige Beschränkung des Begriffes der Bildlichkeit kann zu dieser Meinung verleiten.

7. Sonach ist es vorzugsweise der seelenvolle, der von Gefühlen

erfüllte Mensch, welcher für die Musik den Gegenstand, das Reale abgiebt, was sie durch die Elemente des Tones, des Zeitmaasses und des Rhythmus abbildet. Nicht die Gefühle unmittelbar sind es, welche ihr Reales bilden; diese sind nur ihr Inhalt, ihr Seelisches; damit aber dieses in sinnlichen Elementen dargestellt werden kann, müssen zuvor diese Gefühle im realen Menschen an sinnliche Bestimmungen geknüpft sein. So wie der Maler den Zorn oder die Liebe nicht unmittelbar darstellen kann, sondern nur durch Nachbildung der sichtbaren Zeichen, welche diese Gefühle in dem Gesicht und den Geberden des Menschen hervorrufen, ebenso wenig kann der Componist diese Gefühle unmittelbar darstellen, sondern nur durch Nachbildung der hörbaren und fühlbaren Zeichen, welche in der Sprache, dem Gesang und der Bewegung des realen Menschen sich mit diesen Gefühlen verknüpfen. Beide Künste bieten kein unmittelbares Bild der Gefühle, sondern beide nur das Bild eines von diesen Gefühlen erfüllten Menschen; beide können nur sinnlich wahrnehmbare Elemente bieten, die im realen Menschen mit diesen Gefühlen ursachlich verbunden sind, und das Bild beider ist deshalb nur das Bild eines seelenvollen Realen, aber nicht der Gefühle für sich, von denen ein Bild überhaupt unmöglich ist.

8. So wie aber die bildende Kunst über das Unmittelbar-Seelenvolle des Menschen hinausgehen und auch die elementare und landschaftliche Natur, als ein Mittelbar-Seelenvolles, in ihr Bild aufnehmen kann, ebenso vermag dies auch die Musik. Da aber in der Natur das Seelische weniger an hörbare und fühlbare Elemente geknüpft ist, wie an sichtbare, so ist das Gebiet der Musik in dem Natürlichen beschränkter, wie das der Malerei und der Mensch bleibt für die Musik überwiegend das Reale, durch dessen Verbildlichung sie sich mit jenem Inhalt füllt, wie er für jede Kunst besteht, d. h. mit den Gefühlen.

9. Der nächste und bekannteste Einwand gegen die Bildlichkeit des musikalischen Kunstwerkes ist, dass die Töne, welche die Natur und der Mensch in ihren realen Gefühlsäusserungen bieten, viel zu roh, zu formlos, zu einfach, zu unbestimmt seien, um als die reale Unterlage für Musikwerke gelten zu können, wie sie in den Schöpfungen Bach's, Mozart's, Beethoven's und Anderer erreicht sind. Hierauf ist zunächst zu antworten, dass die Musik es nicht blos mit dem Ton an sich, sondern auch mit der Stärke und Schwäche und mit dem Zeitmaasse zu thun hat; alle diese Elemente im Realen bilden zusammen die Mittel zur Herstellung des musikalischen Bildes. Deshalb kann das lautlose Marschiren, das lautlose Tanzen und An-

deres vermöge des in ihm enthaltenen Rhythmus auch musikalisch nachgebildet werden; deshalb kann die leidenschaftliche Rede und Bewegung eines Menschen trotz der in ihr fehlenden musikalischen Töne, dennoch durch das Element des Zeitmaasses und des Rhythmus von der Musik dargestellt werden.

10. Es kommt hinzu, dass die Elemente, welche die Musik zur Nachbildung ihres Realen benutzt, nicht so dürftig im realen Menschen bestehen, wie eine oberflächliche Beobachtung meint. Man braucht nur das Sprechen der verschiedenen Affekte zu beobachten, um zu bemerken, welche grosse Mannichfaltigkeit in Höhe und Tiefe, in Akzent und Bewegung der Rede bei ihnen besteht. Dasselbe gilt von dem Gesang des einfachen Naturmenschen. Allerdings ist es richtig, dass diese Vorbilder in den Werken der Musik weit überholt sind; allein dies hebt nicht die Bildlichkeit der Musik an sich auf, sondern beweiset nur, dass in dieser Kunst das Bildliche durch Idealisirung sehr erheblich weiter fortgeführt worden ist, als in den andern Künsten.

11. Wenn Hanslick behauptet, dass schon der reine musikalische Ton in der Natur fehle, so findet dies seine Widerlegung in den aushaltenden Flötentönen, welche untermischt mit dem Zwitschern in dem Gesange der Nachtigall sehr deutlich und rein erklingen. Es ist kein Grund vorhanden, weshalb nicht auch der rohe Naturmensch solche musikalische Töne als Ausdruck seiner Freude oder seiner Trauer in seinem Gesange besessen haben sollte. Dasselbe gilt für die Melodie. Die Gesangsweisen der ältesten Völker in ihren Nationalliedern sprechen dafür; sie sind das reine Abbild realer tönender Gefühlsausbrüche und keineswegs bereits das Werk einer naiven Kunst.

12. Alle Gründe Hanslick's, dass kein Naturschönes oder seelenvolles Reale für die Musik bestehe, beweisen nicht dies, sondern zeigen nur, dass dieses Reale in der Musik besonders stark durch die idealisirende Kraft des Künstlers gereinigt, veredelt und verstärkt worden ist. Aber selbst für diese idealisirende Ausarbeitung des musikalischen Bildes ist der stäte Einfluss des Realen leicht nachzuweisen. Die Tonleitern haben sich nur aus der schärfern Bestimmtheit der Melodieen gebildet; die Harmonie beruht auf dem realen Zusammenhang der Dissonanzen mit den schmerzlichen, und der Consonanzen mit den heitern oder beruhigten Gefühlen. Der Takt ist nur die Fortbildung der verschiedenen rhythmischen Bewegungen, zu welchen die fröhlichen, die muthigen oder schwermüthigen Stimmungen treiben. Die Klangfarben der einzelnen Instrumente haben ihre Bedeutung in

der Uebereinstimmung mit den Tönen der schmelzenden und der zur That treibenden Gefühle.

13. Die Kluft zwischen dem Realen und seinem musikalischen Bilde ist deshalb nicht so gross, als es auf den ersten Blick erscheint. Auch zeigen sich in andern Künsten ähnliche Entfernungen des Bildes von seinem Realen, zu denen die idealisirende Richtung, welche in jeder Kunst besteht, allmählig geführt hat. So hat die Baukunst für ihre Säulenordnungen gleich dürftige Vorbilder in den Tragebalken und Stützen des realen Hauses; ihre Gesimse, Karniese, Arabesken sind Bildungen, für die das unmittelbare Vorbild in dem Realen fehlt und die nur aus der starken Idealisirung elementarer Gebilde sich ableiten.

14. So hat die Plastik in ihren Hermen, Centauren, Satyrn, Hermaphroditen Bildungen geschaffen, welche durch ihre starke Idealisirung sich von dem dafür vorhandnen Realen ebenso weit entfernen, wie in der Musik. Dasselbe zeigt sich bei der Malerei in den stark idealisirten Elementen des Helldunkels, der Kontraste, der Lufttinten, der Mischung von künstlicher und natürlicher Beleuchtung; in den phantastischen Bildungen der Gespenster, der Hölle, der Hexen, der Unthiere u. s. w. Auch die moderne Tanzkunst hat sich von ihrem Realen, dem Gehen und Laufen ebenso weit entfernt wie die Musik; die kunstvollen Pas werden ihrer realen Unterlage kaum näher stehen, als die Musik ihrem Realen, und doch wird Niemand bezweifeln, dass die Tanzkunst nur idealisirte Bilder realer seelenvoller Bewegungen bietet.

15. Bei der Frage nach dem Realen der Musik darf endlich der Mensch nicht blos in seinem rohen Naturzustande in Betracht genommen werden, sondern auch im Zustande der Bildung. So wie die Mienen, Stellungen, Geberden und Reden des Gebildeten ein Reales, ein Ausdruck realer Gefühle bleiben, wenn auch die Sitte und mittelbar der veredelnde Einfluss der Kunst dieses äusserliche Benehmen und Sprechen verfeinert und von den rohen Ausbrüchen des Naturmenschen unterschieden gestaltet hat; so wie die Rundung, die Grazie in den Bewegungen, der bildliche Ausdruck in der Rede eines Gebildeten damit die reale Natur seines Benehmens nicht aufhebt, ebenso bleibt auch der Tonfall in der realen Rede, die in Gesang ausbrechende reale Heiterkeit eines Gebildeten ein Reales, wenn auch in solchen Aeusserungen realer Gefühle sich die von der Kunst bereits verbesserten Mittel der Tonleitern, der Tonarten, der Intervalle und Taktarten eindrängen.

16. Dasselbe gilt von dem Gebrauch der musikalischen Instrumente, insoweit der Mensch ihre Töne nur benutzt, um den augen-

blicklich ihn erfüllenden realen Gefühlen den entsprechenden, sinnlichen Ausdruck zu geben. So wie ein Zweikampf immer ein Reales bleibt, wenn auch die Fechtenden dabei die Regeln der Fechtkunst innehalten, so bleibt auch das, nur den realen Gefühlen dienende Singen und Phantasieren auf Instrumenten blos ein Reales. Gleich den, von der realen Leidenschaft diktirten Worten einer gebildeten Sprache, ist es nur das Vorbild, nur das seelenvolle Reale, von dem der Componist erst das künstlerische Bild zu nehmen hat.

17. Ein zweiter Einwand stützt sich auf die Unbestimmtheit der Bedeutung des musikalischen Kunstwerkes. Man behauptet, dass man sich gar nichts Bestimmtes darunter denken könne, oder bei demselben Musikstück nach Belieben das Verschiedenste. Hanslick (S. 19.) zitirt für das erstere die Prometheus-Ouverture von Beethoven und sagt: »Ausser einem symmetrischen Correspondiren »zwischen Melodie, Rhythmus und Harmonie vermögen wir keinen »weiteren Inhalt, am wenigsten ein Gefühl darin zu entdecken.« Weiter sagt er: (S. 22) »In derselben Melodie, in welcher Florestan im »Fidelio die Worte: »»O namenlose Freude«« jubelt, könnte Pizarro »wüthen: »»Er soll mir nicht entkommen.«« Das Allegro der Zauber»flöte passe eben so gut als Vokalkonzert zankender Handelsjuden.«

18. Hierauf ist zu entgegnen, dass, wenn man der Musik die Unbestimmtheit ihres Bildes vorwirft, dies wesentlich aus einem falschen Begriffe des musikalischen Bildes herkommt. Man verlangt dann, dass die Musik, wie die Malerei ein sichtbares, eine in anschauliche Gestalten und Bewegungen ausgehende Handlung darstellen solle. Dies vermag allerdings die Musik nicht, und deshalb können ihre Bilder auch nicht diejenige Bestimmtheit haben, welche den sichtbaren Elementen des Realen innewohnt. Sie kann nur durch Töne, Tempo, Rhythmus und Stärke malen und da diese Elemente im Menschen nur auf bestimmte Stimmungen, aber nicht auf bestimmte äussere Ziele und Handlungen hinweisen, so erhellt, dass das musikalische Bild nur Stimmungs- aber keine Handlungsbilder bieten kann.

19. Ihr deshalb aber den Inhalt und die Bedeutung abzusprechen, wäre ebenso falsch, als wenn man dies bei der Plastik thun wollte, die auch wesentlich nur Stimmungsbilder schaffen kann. Im Uebrigen kann die Musik die einzelnen Gefühle durch ihre Elemente sehr bestimmt bezeichnen; sie ist nur nicht im Stande, durch ihr Bild anzugeben, ob die fröhliche, ausgelassene Stimmung, welche sie schildert, bei einer Hochzeit, oder bei einem Tanze oder bei einer Taufe sich äussert; ob die Trauer, welche in ihr vernommen wird, von einem Todesfall oder einem Vermögensverlust oder von einer Kränkung her-

kommt; ob die Andacht, welche aus dem Stück ertönt, die Andacht bei einer Predigt in der Kirche, oder bei einem Gebete in der Schlafkammer ist.

20. Alle diese Aeusserlichkeiten gehören zu den sichtbaren Formen der Gefühle und zu den, durch einen Zweck näher bestimmten Handlungen, welche durch die Mittel der Musik allerdings nicht dargestellt werden können. Aber sie gehören auch nicht zu dem Inhalt des Schönen, sondern sind selbst schon äusserliche Elemente und Formen. Es ist deshalb verkehrt, von der Musik zu verlangen, dass sie mit ihren tönenden Elementen zunächst die sichtbaren Elemente und erst durch deren Vermittlung die Gefühle darstellen solle. So wenig man von der Malerei verlangt, dass ihre sichtbaren Elemente erst auf Töne weisen und erst dadurch die Gefühle erwecken sollen, so wenig kann man dies in umgekehrter Weise von der Musik verlangen. Jede Kunst stellt mit ihren Mitteln den allgemeinen Inhalt jedes Schönen, d. h. die Gefühle dar, und keine thut dies erst mittelbar dadurch, dass sie mit ihren Elementen zunächst die Bilder einer andern Kunst darzustellen sucht. Ist das musikalische Bild unbestimmt, weil man daraus nicht entnehmen kann, ob die Menschen jung oder alt, gross oder klein sind, ob sie eine Hochzeit oder ein Erndtefest feiern, so ist auch das malerische Bild unbestimmt, weil man daraus nicht abnehmen kann, was die Personen sprechen oder singen und in welchem Rhythmus und Tempo sie sprechen und sich bewegen.

21. Wird von dem musikalischen Bilde nicht mehr verlangt, als was seine Elemente gestatten, so zeigt es innerhalb dieser dieselbe Bestimmtheit seines Inhaltes, der Gefühle, wie das Bild jeder andern Kunst. Das feine, musikalische Ohr hört mit voller Sicherheit die einzelne Stimmung heraus, welche den Inhalt des Musikstückes bildet; es vermag den Wandlungen, dem Steigen und Fallen dieses Gefühls, seinem Uebergehen in andere oder entgegengesetze Stimmungen mit gleicher Sicherheit zu folgen. Wenn Hanslick mit Beispielen dagegen auftritt, so kommt ihre scheinbare Beweiskraft nur daher, dass er diese Bestimmtheit des Inhaltes schon von wenigen Takten verlangt, oder dass er sich an einzelne Elemente und nicht an alle in dem Musikstück benutzte hält. Das Hauptthema in der Ouverture der Zauberflöte mit seiner Fugirung kann allenfalls auch als Bild eines Zankes genommen werden; aber dem widersprechen das einleitende Adagio und die aushaltenden Posaunen-Akkorde in der Mitte. Ebenso steht dieser Auffassung das zweite melodiöse Thema der Ouverture entgegen, was das erste Thema ablöset. Die Ouverture stellt deshalb,

alles zusammengenommen, die Gefühle der Erhabenheit, so wie die der Liebe und Fröhlichkeit einfacher Naturkinder und ihre Erhebung in das Sittliche mit einer Bestimmtheit dar, die in der Oper selbst sich dann noch weiter entwickelt. Dasselbe gilt für die andern, von Hanslick angezogenen Beispiele, wenn man sie in ihrer Vollständigkeit erfasst. Von einzelnen musikalischen Elementen und selbst Themen und Harmonieen eine solche Bestimmtheit zu fordern, wäre ebenso verkehrt, als wenn man von einem aufgehobenen Arm allein eine solche Bestimmtheit seiner Bedeutung verlangen wollte. Ein solcher Arm kann als Element für viele unterschiedene Gefühle gelten; das bestimmtere Gefühl erhält nur erst durch den Hinzutritt der übrigen Elemente der menschlichen Gestalt seine Darstellung. Dasselbe gilt für die vereinzelten Theile eines Musikstückes.

22. Wenn, wie nicht bestritten werden soll, in vielen Musikstücken eine gewisse Unbestimmtheit ihres seelischen Inhaltes besteht, so theilt die Musik auch dies mit den bildenden Künsten und es kann ihr deshalb nicht aller Inhalt abgesprochen werden. So ist das menschliche Antlitz für das Auge immer ein Seelenvolles, ein Spiegel des innern Lebens, wenn auch in vielen Fällen ein bestimmtes Gefühl, was sich darin wiederspiegelt, nicht angegeben werden kann. Wie vielen Menschen begegnet man, deren Antlitz seelisch durchleuchtet ist, ohne dass man eine bestimmte Leidenschaft, einen bestimmten Affekt als Inhalt bezeichnen kann. Das Allgemeine oder Begriffliche der Gefühle, was in jedem Besondern enthalten ist, genügt, um das menschliche Antlitz zu einem Seelenvollen zu erheben. Gilt dies für das malerische Bild, so muss es auch dem musikalischen Bilde zu Statten kommen. Es genügt, wenn das Seelische überhaupt, wenn eine Unruhe, ein Schwanken, oder eine Festigkeit oder ein Sinken und Erlöschen des Gefühles aus ihm heraustönt, sollte auch dieses Gefühl sich nicht als ein bestimmtes und scharf zu bezeichnendes kennbar machen.

23. Endlich mag es richtig sein, dass manche Musikstücke auch nicht einmal einen Anhalt für ein solches allgemeines Seelische bieten. Selbst manche Sonaten und Quartett-Sätze von Mozart gehören hierher. Vorzüglich sind es die gelehrte Musik, die Stücke im strengen Styl, an welchen diese Bedeutungslosigkeit hervortritt. Indem hier die schulgerechte und kunstvolle Behandlung und Stimmführung zur Hauptsache wird, müssen die Themen möglichst einfach gehalten werden. Es ist unmöglich, der Melodie hier den deutlichen Ausdruck eines Gefühls zu geben, wenn diese Melodie als Thema für eine vierstimmige Fuge dienen soll. Dieser Mangel kann durch andere Vor-

züge gemildert werden; aber selbst wenn dies nicht geschieht, trifft der Vorwurf der Inhaltlosigkeit dann nicht die Musik im Allgemeinen, sondern nur einzelne Werke und einen Styl, der in das reine Formschöne ausgeartet ist und die Schönheit der Künstlichkeit opfert.

24. An diese angebliche Unbestimmtheit der Musik in Bezug auf Inhalt schliesst sich die Klage über ihre Unverständlichkeit an. Es wird bei dieser Klage die Bedeutung, das Inhaltsvolle der Musik an sich nicht geleugnet; allein das Publikum beschwert sich, dass dieser Inhalt nicht so leicht erkannt werden könne, wie bei einer Dichtung oder einem Gemälde. So weit indess dieser Vorwurf nicht bereits durch den obigen Nachweis der Bestimmtheit des musikalischen Bildes widerlegt ist, entspringt er nicht aus einem Mangel des Musikstückes, sondern aus dem Mangel eines feinen und musikalisch gebildeten Ohres. Er ist ein Mangel des Zuhörers, nicht des Kunstwerkes.

25. Allerdings ist das feine Gehör nicht so allgemein, wie das scharfe Auge; das Bild der Plastik und Malerei kann deshalb allgemeiner aufgefasst und folgeweise verstanden werden, als das der Musik. Wegen dieses verbreiteten Mangels des feinen Gehörs gleicht bei dem grössern Theil eines Conzertpublikums das Hören eines Musikstückes dem Sehen eines Oelgemäldes, welches im Hintergrunde des Conzertsaales aufgehängt wäre. So wie das Publikum davon nur die Hauptfiguren in den allgemeinsten Umrissen erkennen, alles Andere aber in ein unbestimmtes Halbdunkel zusammen fliessen würde, so geschieht dasselbe in Wirklichkeit mit dem Musikstück.

26. Für die Mehrzahl treten nur die Melodieen, einzelne auffallende Harmonieen und Instrument-Verbindungen deutlich hervor; alles Andere, was die Schönheit des Musikstückes erst begründet, die Stimmführung, die Modulation, der Periodenbau, die Vorhalte, die synkopirten, den Rhythmus hemmenden Noten, die Bestimmtheit der Tonarten, der einzelnen Akkorde und Intervalle fliesst für das grosse Publikum in ein Gemisch zusammen, von dem nichts einzelnes erkannt wird. Es ist natürlich, dass diesem Theil des Publikums auch das Seelische, der geistige Inhalt der Musik verborgen bleibt und dass sie zufrieden sind, wenn für sie einzelne Melodieen oder Klangfarben dann und wann heraustreten und neben dem sinnlichen Ohrenkitzel ihnen eine ungefähre Ahnung des Inhaltes bereiten.

27. Im Gegensatz zu diesen Vorwürfen der Inhaltlosigkeit, Unbestimmtheit und Undeutlichkeit der Musik steht die ebenso oft gehörte Ansicht, dass die Musik die Gefühle der Seele unmittelbar biete und zwar mit einer Tiefe und Innigkeit, die keine andre Kunst erreichen könne. Dieses Thema wird in schönen Phrasen ohne Ende

variirt, nicht blos in Unterhaltungsschriften, sondern auch in wissenschaftlichen Büchern. Allein diese Meinung ist so unwahr, wie die frühere. Die Mittel der Musik können nicht unmittelbar die Gefühle darstellen; die Musik ruht ebenso, wie die andern Künste, auf einem seelenvollen Realen, in dem die Gefühle mit sinnlichen Elementen ursachlich und regelmässig verknüpft sind.

28. Nur dadurch ist es möglich, dass die Musik, indem sie jene sinnlichen Elemente bildlich wiederholt, das Seelische darstellen kann; es geschieht dies nur mittelbar, wie in jeder andern Kunst. Nur weil in dem lebendigen Menschen die Töne, die Bewegung, der Rhythmus als Ausdruck realer Gefühle bestehen und hervortreten, nur weil jeder Hörer an sich selbst die Verknüpfung dieser sinnlichen Elemente mit seinen Gefühlen kennt, ist es möglich, dass das musikalische Bild als ein seelenvolles erkannt wird. An sich und ohne diese Vermittelung des Sinnlich-Realen würde dem Tone und dem Rhythmus jede seelische Beziehung abgehen. Die Musik nimmt also auch in diesem Punkte keine Ausnahmestellung ein.

29. Dasselbe gilt von der angeblichen grössern Innigkeit und Gefühlstiefe des musikalischen Bildes. Die malerischen Bilder sind der gleichen Innigkeit und Tiefe fähig, wie Hunderte von Gemälden zeigen. Diese Meinung hat sich nur dadurch gebildet, dass man den Ton für weniger gegenständlich genommen hat, als die farbige Gestalt. Man sagt: der Ton dringt zum Herzen; aber nicht: die Gestalt dringt zum Herzen. Der Ton scheint, gleich der Welle, nur den Anstoss zum Erzittern des Gefühles zu geben, aber nicht sein Bild zu sein, wie die Gestalt. Hier, bei dem Gemälde, meint man allein ein Gegenständliches zu haben, was erst mittelbar, durch eine Gedankenverbindung zu dem Gefühle führt. Da bei den rhythmischen Tönen der Musik ein solch sichtbarer Gegenstand fehlt, da vielmehr der Ton schnell zerrinnt, so scheint die Musik der Gegenständlichkeit zu entbehren und man glaubt in der Musik eine unvermittelte Verbindung zwischen Ton und Gefühl zu besitzen. Wenn aber der Ton bei näherer Betrachtung ebenso gegenständlich durch Wahrnehmung gegeben ist, wie die Farbe, wenn beide in gleicher Weise ihre Beziehung auf das Gefühl erst durch die regelmässige Verknüpfung im Realen erhalten, so zeigt sich auch diese Meinung als ein Irrthum.

30. Damit fällt auch die, in den Systemen vielbeliebte Bezeichnung der Musik als der subjektiven Kunst, gegenüber den bildenden Künsten, als den objektiven. Selbst Carrière und Andere, die von Hegel's Auffassungen sich befreien wollen, haben diese Bezeichnung festgehalten. Allein die Musik ist nicht mehr subjektiv und nicht we-

niger objektiv wie jede andre Kunst. Sie hat ihren Inhalt, wie jede andre, in den Gefühlen und ist insofern so subjektiv wie diese; und sie hat in den sinnlichen Elementen des Tones, des Rhythmus und des Zeitmaasses gleiche äusserliche, wahrnehmbare Elemente, wie die bildenden Künste in den Farben und Gestalten. Jene Elemente sind genau so objektiv wie diese, und nur, weil sie es sind, weil sie ein sinnliches Gegenständliches, wie die Farben sind, kann davon ein sinnliches Bild in dem Musikstück geboten werden, was, wie das Gemälde, sein Seelisches in sich trägt und durch sein Aeusseres darauf hinweiset.

31. Die Musik ist die erste Kunst, welche, da ihre Elemente die zeitliche Bewegung enthalten, ein zeitlich verlaufendes Reale voll sinnlich darzustellen vermag. Die bildenden Künste konnten nur einen Moment davon sinnlich bieten; nur die Phantasie dehnte dies Bild vor- und rückwärts zeitlich aus. In der Musik wird aber dieser zeitliche Verlauf voll sinnlich dargestellt. Dieser Punkt giebt der Musik eine Ueberlegenheit über die bildenden Künste, welche jene Meinung von der besondern Innigkeit der Musik unterstützt hat. Indem die Gefühle des Menschen selbst kein Momentanes sind, sondern einen zeitlichen Verlauf nehmen, und innerhalb dieses mannichfach schwanken, auf- und absteigen, sich mit andern verschmelzen und völlig umwandeln, ist wohl die Musik, aber nicht die bildende Kunst im Stande, diesem zeitlichen Verlauf in ihren Bildern zu folgen und sie entspricht insofern den realen Gefühlen mehr, als das malerische Bild.

32. Das Material der Musik sind die menschliche Stimme und die musikalischen Instrumente. Jene ermöglichen die Verbindung der Musik mit der Sprache und mit der Dichtkunst, wovon später. Die heutigen musikalischen Instrumente sind erst im Mittelalter und in der neuern Zeit erfunden, und viele haben erst in diesem Jahrhundert ihre jetzige Vollkommenheit erhalten. Indem dies bildsame und biegsame Material den Griechen fehlte, blieb auch ihre Musik auf einer niedern Stufe stehen. Sie kannten weder die Harmonie, noch die Vielstimmigkeit, noch die Mannichfaltigkeit der Tonfarben. Auch dies ist ein Beispiel der Abhängigkeit der Kunst von ihrem Material. Die Verbesserung desselben ist Sache des Zufalls; nicht das künstlerische Genie macht diese mechanischen Entdeckungen, sondern es benutzt sie nur. Die späte Entwicklung der Musik, im Vergleich zu den andern Künsten, findet in dieser späten Herstellung eines guten Materials ihre natürliche Erklärung und es ist ein leeres dialektisches Spiel, diese Verspätung aus der Entwicklung der Idee und ihrem Uebertritt in die Form der Subjektivität abzuleiten, wie in der Schule Hegel's geschieht.

33. Da die Musik keine Handlungsbilder geben kann, sondern nur Stimmungsbilder, so ist ihr Gebiet beschränkter, als das der Malerei. Der Mensch ist das wichtigste seelenvolle Reale für sie; ja sie ist beinahe ausschliesslich darauf angewiesen. Innerhalb der Natur ist nur wenig Seelenvolles vorhanden, was sich in Elementen verkündete, welche die Musik aufnehmen kann. Das Gewitter, der Sturm, das tobende Meer, die aufgehende Sonne, das Getöse der Schlacht und Aehnliches können den Stoff zu musikalischen Bildern abgeben; aber sie bleiben schwankender wie die malerischen. Alle natürlichen Vorgänge, die sich nicht durch Ton oder Rhythmus deutlich kennzeichnen, kann die Musik nicht wiedergeben; es ist eine eitle Spielerei, wenn die Titel der Musikstücke auf dergleichen Dinge hinweisen, als wenn sie musikalisch in ihnen dargestellt würden. Es mag sein, dass in der Seele des Componisten sich mit der, in dem Musikstück ausgedrückten Stimmung eine solche Naturscene verbunden hat; allein dies sind zufällige Verbindungen in der Person, aber keine gegenständlichen für das Musikstück.

4. Die Bildlichkeit in der Dichtkunst.

1. Für die Bildlichkeit in der Dichtkunst gilt das Umgekehrte wie bei der Musik. Während bei dieser die Bildlichkeit ganz geleugnet wird, ist das Reale, was den Stoff für das dichterische Bild abgiebt, Jedermann bekannt und von Niemand bezweifelt; nur über die Natur des dichterischen Bildes bestehen verschiedene Meinungen. Aristoteles nennt das Mittel, wodurch die Dichtkunst nachahmt, die Rede (λογος). Dies Wort ist zweideutig und hat Spätere veranlasst, den Ton, das tönende Wort, wie in der Musik, als das Material der Dichtkunst zu bezeichnen. Eine klare Einsicht ist hier dadurch gehindert worden, dass man die so verschiedenen Begriffe von Element und Material der Nachahmung oder Bildlichkeit mit einander vermischt und verwechselt hat.

2. Elemente der Bildlichkeit sind alle diejenigen Bestimmungen in den realen Gegenständen, durch deren Uebernahme in das Bild dessen Aehnlichkeit bewirkt wird; Material der Bildlichkeit sind die äussern Stoffe, in denen jene Elemente dargestellt und für Dritte erkennbar gemacht werden. Diese Definitionen sind bereits früher gegeben worden und es hat sich bei der Betrachtung der andern Künste überall das Element von dem Material leicht unterscheiden lassen. Wenn nun Aristoteles die Rede als das Mittel bezeichnet, wodurch die Dichtkunst nachahmt, so fragt es sich, ist die Rede, oder die Sprache das Element oder das Material dieser Kunst?

3. Um dies zu entscheiden, muss man wissen, worin das dichterische Bild besteht, ob es sinnlich oder unsinnlich ist, ob die Laut- oder Schrift-Sprache einen Theil desselben bildet oder nicht. Indem man nach dem Vorgange alles andern Schönen gewöhnt ist, eine sinnliche und äussere Erscheinung bei demselben zu verlangen, hat man auch bei dem dichterisch Schönen davon nicht ablassen zu dürfen gemeint und deshalb den Laut der Worte zu dem dichterischen Bilde gezogen. Allein die Dichtung kann auch durch die Schrift mitgetheilt werden und die Schriftzeichen zu einem Theil der Dichtung zu machen, hat noch Niemand gewagt. Hieraus ist ein Schwanken über die Bedeutung der Sprache für das dichterische Schöne entstanden, das auch bei Vischer noch erkennbar ist. Er nennt die Sprache das Vehikel des dichterischen Bildes, ein Begriff, der indess die Sache nicht erschöpft.

4. Man muss zunächst offen anerkennen, dass das dichterische Bild nur in dem Vorstellen des Dichters und des Hörers oder Lesers besteht; und zwar nicht blos dann, wenn es erst im Entstehen begriffen ist, sondern auch das vollendete Werk. Es ist insofern unsinnlich; durch Wahrnehmung nicht zu erfassen und durch Aufzeigung nicht mitzutheilen. Die allgemeine Sinnlichkeit des Schönen darf dabei nicht irre machen; es wird sich zeigen, dass sie hier ebenfalls besteht, nur in einer andern Form. Der Dichter bedarf auch zum Auf- und Ausbau seines dichterischen Bildes der Sprache nicht. So wenig, wie der Beschauer einer schönen Gegend, eines schönen Menschen der Worte bedarf, um die bildliche Vorstellung von ihnen in seine Seele aufzunehmen, so wenig bedarf der Dichter der Worte für die bildliche Vorstellung seines Werkes. Auch der Taubstumme, der nie unterrichtet worden ist, wird dichterische Bilder in sich erzeugen können, die höchstens weniger kunstvoll sind.

5. Kann also das dichterische Bild bei dem Dichter selbst unabhängig von aller Sprache bestehen, so könnte es dies an sich auch für jeden Andern, wenn es ein Mittel gäbe, dieses innere Bild ohne Worte dem Andern mitzutheilen. Für das malerische Bild besteht ein solches Mittel in den Farben; aber das dichterische Bild hat dies Material der Farben nicht; es enthält auch Vieles, was weder durch Farben noch durch Gestalt oder Töne dargestellt werden kann. Soll also das dichterische Kunstwerk, wie es in der Seele des Dichters besteht, auch Andern zugänglich gemacht werden, so bleibt nur die Sprache als Mittel dazu übrig. Die Worte, die Sprache dienen also nur der Mittheilung des dichterischen Schönen, nicht seiner Erzeugung und Festhaltung innerhalb der Seele des Dichters.

6. Indem in der Sprache eine grosse Zahl bestimmter Vorstel-

lungen mit sichtbaren oder hörbaren Zeichen verbunden sind, hat der Dichter in diesen Worten das Mittel, die gleichen Vorstellungen, wie sie sein Bild enthält, auch in der Seele des Andern zu erwecken und damit allmählig das ganze dichterische Bild in der Seele des Andern so aufzubauen, wie es in seiner eignen Seele besteht. Die Sprache dient also hier zunächst nur als Vehikel, wie Vischer sich ausdrückt; sie ist der Wagen, in dem die bildliche Vorstellung aus einer Seele in die andre übergeführt wird. Sie nimmt insofern an der Schönheit des dichterischen Bildes keinen Antheil, wie es bei den Farben des malerischen und Tönen des musikalischen Bildes der Fall ist. Deshalb können die Schriftzeichen wechseln, ohne dass die Schönheit der Dichtung davon berührt wird, und deshalb können bei einer guten Uebersetzung selbst die Laute wechseln, ohne Schaden für die Dichtung.

7. Allein das Wort hat nicht blos einen sinnlichen Theil, sondern auch einen geistigen; diesen bildet die Vorstellung, die damit verknüpft ist, und diese Vorstellungen sind das wahre Material, in welchem der Dichter sein Schönes darstellen muss. Man darf hier das dichterische Bild, was im innern Vorstellen besteht, nicht mit den festen, an Wortzeichen gebundenen Vorstellungen verwechseln. Das Bild in der Phantasie des Dichters ist eines, es ist durchaus bestimmt und gleicht in seiner vollen Schärfe und Begränzung des Einzelnen dem Gemälde des Malers. Aber die Vorstellungen, welche die Sprache mit Wortzeichen verknüpft, sind begrifflicher und unbestimmter Natur; die Worte: Baum, Schwerdt, Kind, laufen, roth, bitter bezeichnen jedes viele Einzelne, von denen jedes neben diesem begrifflichen, durch das Wort bezeichneten Stück, noch besondere Eigenschaften besitzt, durch die es erst zu einem Einzelnen und Bestimmten, von Andern unterschiedenen wird.

8. Soll also das dichterische Bild durch diese sprachlichen Vorstellungen mitgetheilt werden, so muss der Dichter sein Bild zunächst zerreissen; er muss, wie der Maler nach den einzelnen Farben in seinem Kasten, so nach den einzelnen Vorstellungen in seiner Sprache suchen, welche den einzelnen Bestandtheilen seines Bildes am besten entsprechen; er muss dann diese mittelst der grammatikalischen Formen ungefähr so mischen und verbinden, wie der Maler seine Farben. Nur auf diese Weise gelangt er allmählig dahin, aus diesem Vorstellungsmaterial der Sprache sein dichterisches Bild wieder aufzubauen und zugleich dem Hörer und Leser die Möglichkeit zu bieten, es demgemäss auch in ihrer Seele nachzubauen.

9. Aber der Dichter ist hierbei in einer viel üblern Lage, wie

der Maler. Die sprachlichen Vorstellungen entbehren der Bestimmtheit und Anschaulichkeit, welche seinem dichterischen Bilde innewohnt; sodann fehlen für viele Bestimmungen dieses Bildes diese sprachlichen Vorstellungen gänzlich; endlich kann der Dichter nicht, wie der Maler, die Verbindung dieses Materials zu einem Bilde selbst übernehmen und ausführen, so dass der Dritte nur eines Blickes, wie bei dem Gemälde, bedürfte, um das Bild ganz und vollständig in sich zu haben; vielmehr kann der Dichter dem Dritten das Material nur lose und wenig verbunden überliefern; er kann ihm nur andeuten, wie es zu einem Bilde vereint werden solle; die Vereinung zum dichterischen Gesammtbilde selbst kann nur der Dritte in seiner Phantasie vollziehen, wobei es immer ungewiss bleibt, ob diese Verbindung vollständig geschieht und ob sie in der Weise geschieht, wie der Dichter es will.

10. Dies sind die grossen Mängel des Materials, mit dem der Dichter zu kämpfen hat und die in dieser Art in keiner andern Kunst bestehen. Das dichterische Kunstwerk ist aber erst ausgeführt, vollendet, wenn dessen Darstellung durch die Sprache erfolgt ist. Das Bild in der Phantasie des Dichters kann vollkommener, schöner sein; allein es fehlt ihm die Festigkeit, welche jedes Kunstwerk besitzen muss und die Fähigkeit, von Andern aufgenommen und erfasst zu werden, welche das Bild erst zu einem Kunstwerke und zu einem Gemeingut der Nation erhebt.

11. Nunmehr werden sich die verschiedenen Bestimmungen der Bildlichkeit bei der Dichtung leicht bezeichnen lassen. Das seelenvolle Reale, welches den Stoff für die Dichtungen abgiebt, ist die ganze äussere und innere reale Welt, so weit sie seelenvoll ist. Das Gebiet der Dichtkunst ist das grösste, ausgedehnteste und reichste von allen Künsten; es umfasst nicht blos die Gebiete aller andern Künste, sondern geht weit darüber hinaus; insbesondere kann der Dichter auch den zeitlichen Verlauf der Dinge schildern und nicht blos die Aussenseite, das sinnlich Wahrnehmbare der Gegenstände, sondern auch ihre innere und ihre geistige Seite. Auch die Gedanken und das Wollen, die Reden und die Entschlüsse der Menschen gehören zu dem Gebiete der Dichtkunst und gehören zu den Mitteln, durch welche die Gefühle, als der Inhalt jedes Schönen, von ihr dargestellt werden können. Während die frühern Künste überwiegend nur das Stimmungsbild bieten und nur die Malerei das Handlungsbild deutlich aufnehmen konnte, ist die Dichtkunst für beide befähigt, und für das Handlungsbild überwiegend.

12. Auch in den Elementen ihrer Bildlichkeit ist die Dicht-

kunst weniger beschränkt, wie jede andre Kunst. Sie ist nicht wie die bildenden Künste blos auf das Sichtbare, oder wie die Musik blos auf das Hörbare und Rhythmische beschränkt, sondern alle Bestimmungen der Dinge, welche durch die sinnliche Wahrnehmung der Seele zugeführt werden, alles Innere, was durch Schlüsse erreicht werden kann, alle Bestimmungen der Seele, welche die Selbstwahrnehmung kennen lehrt, bilden die Elemente, welche das dichterische Bild benutzen und womit es seine Aehnlichkeit begründen kann. Alles Vorstellbare ist damit zugleich Element der Dichtkunst. Es erhellt hieraus, dass das dichterische Bild, abgesehen von der sinnlichen Wahrnehmbarkeit, dem Stoffe nach eine viel grössere Aehnlichkeit mit seinem Realen erreichen kann, als die Bilder jeder andern Kunst. Deshalb ist auch das dichterische Kunstwerk das verständlichste von allem und die Verbindung der Dichtkunst mit anderm Schönen geschieht oft nur, um die Verständlichkeit des letztern zu steigern.

13. Diese Vorzüge der Dichtkunst in Bezug auf die Weite ihres Gebietes und die Menge ihrer Elemente würden weit stärker hervortreten, wenn nicht das Material derselben eine drückende Beschränkung herbeiführte. Diese Schranken sind bereits angedeutet worden. Sie liegen in dem Unbestimmten, dem Unzureichenden und Getrennten der Vorstellungen, welche die Sprache mit bestimmten Lauten bezeichnet hat. Der Dichter kann sein einiges, anschauliches Bild nicht unmittelbar dem Dritten mittheilen. Es geht nicht so, wie Wieland sagt: »Der Dichter bringt die nämliche Vision, welche vor seiner Stirne »schwebt, auch vor die Stirne der Leser«; oder wie Wilhelm v. Humbold sagt: »Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, »das ist das Geheimniss des Dichters.« Der Dichter kann sein Bild dem Dritten nur durch die Sprache mittheilen und die Vorstellungen, welche diese durch Worte fest und dadurch mittheilbar gemacht hat, sind dem dichterischen Bilde nicht voll entsprechend.

14. Wenn man von den Eigennamen absieht, so bezeichnen alle Worte der Sprachen nur begriffliche und damit unbestimmte Gegenstände; das Bild in der Seele des Dichters hat aber volle Bestimmtheit; eine Bestimmtheit, gleich der eines Gemäldes. Man versuche nur die Gestalten, die Farben, die Stellungen und Lagen der einzelnen Menschen und Gegenstände eines Gemäldes in Worten wiederzugeben; man gebe dem, der das Gemälde noch nicht gesehen hat, eine Beschreibung desselben in aller Genauigkeit, die möglich ist, und man lasse dann ihm das Gemälde selbst sehen. Hier wird dieser sofort den grossen Unterschied beider Bilder erkennen und bemerken, wie sehr die beste Beschreibung an Bestimmtheit dem Gemälde nachsteht; wie er sich vieles

in Gestalt, in Farben, in Stellung ganz anders vorgestellt hat, als das Gemälde zeigt. Es ist unmöglich für den Dichter, diesen Mangel zu überwinden; er liegt in dem Material, was er benutzen muss.

15. Aber nicht bloss die begriffliche Natur der Sprach-Vorstellungen hemmt den Dichter; er leidet auch oft durch den gänzlichen Mangel der Worte für viele Bestimmungen seines Bildes. So sind wohl für die Unterschiede der einfachen Farben besondere Worte vorhanden; auch können die nächsten Mischfarben durch Verbindung zweier Worte ausgedrückt werden; allein für verwickelte Mischungen, wie sie in der Natur die Regel sind, fehlen alle Worte und Sprachformen. Dasselbe gilt von den Gestalten. Selbst für die regelmässigen Gestalten der Geometrie hören die Worte schnell auf; die verschieden ungleichseitigen Dreiecke können, abgesehen von den Winkeln, gar nicht mehr durch Worte bezeichnet werden. In noch viel höherem Maasse gilt dies von den Gestalten des organischen Lebens; selbst wenn man sie in ihre Elemente aufzulösen versucht, fehlt es dafür an Worten. Man versuche die Gestalt des Apoll von Belvedere in Worten zu beschreiben, und man wird die Unmöglichkeit bald erkennen.

16. Dasselbe gilt für die Bestimmungen aller übrigen Sinne, aus denen die Bildlichkeit der äusserlichen Gegenstände sich zusammensetzt. Nicht bloss für einzelne elementare Bestimmungen fehlen die Worte; sie fehlen ebenso für die bestimmtere Bezeichnung ihrer Verbindungen und Mischungen. Dasselbe wiederholt sich bei den Seelenzuständen. Die Lust aus einem Mittagsmahle ist eine ganz andre, als die aus dem Empfang eines Ordens; allein für beide hat die Sprache nur das Wort Freude. Der Schmerz aus einer Wunde ist ein andrer als der aus einer Beleidigung, allein beide Zustände kann man nur mit Schmerz bezeichnen. Die nähere Bezeichnung der Seelenzustände kann überall nur durch die äussern Umstände geschehen, welche sie veranlassen; da diese aber ebenfalls nur unbestimmt durch die Worte bezeichnet werden können, so leidet auch die Schilderung jener darunter. Man würde diese Mängel noch lebhafter empfinden, wenn man gewöhnt wäre, die eigenen Seelenzustände mit derselben Genauigkeit zu beobachten, wie es bei äusseren Gegenständen geschieht.

17. Ein letzter Mangel im Material der Dichtkunst trifft die Verbindung der Einzel-Vorstellungen der Sprache zu dem Gesammtbilde, was der Dichter mittheilen will. Die Sprache hat für diese Formen der Verbindung und Beziehung wohl sinnreiche Mittel erfunden; die Beugung der Wörter in Declination und Conjugation, die

Steigerung durch Comparativ und Superlativ, die besonderen Wörter für die Einheitsformen des Seins und der Beziehung bieten eine reiche Auswahl und genügen allenfalls für den Bedarf des gewöhnlichen Lebens; allein für die Dichtung sind sie unzureichend. Der Werth ihrer Bilder liegt wie bei den Gemälden und Musikstücken gerade in den ganz bestimmten Verhältnissen und zeitlichen Folgen, in denen die einzelnen Theile des Bildes zu einander stehen. So wie jede kleine Veränderung der Gestalt, jede leichte Umstellung der Figuren in der Sixtinischen Madonna die Schönheit dieses Gemäldes beschädigen würde, so leidet das dichterische Bild, wenn die Elemente, in denen es einem Dritten geboten wird, von diesem nicht genau so verbunden werden, wie sie es in dem Bilde innerhalb der Seele des Dichters sind.

18. Betrachtet man die Natur der Sprachen in dieser Beziehung näher, so zeigt sich, dass sie mehr geeignet sind, den zeitlichen Verlauf eines Geschehens, einer Handlung darzustellen, als die räumliche Ausbreitung eines Gegenstandes nach Gestalt und Farbe. Indem die realen Interessen der Mittheilung mehr für das bereits Geschehene und nicht mehr Wahrnehmbare oder für das Kommende und noch nicht Wahrnehmbare bestehen und bei dem dauernden und räumlich Ausgebreiteten die Mittheilung allenfalls durch die eigne Wahrnehmung ersetzt werden kann, hat die Sprache sich mehr für jenen zeitlich verlaufenden Inhalt gebildet und ihren Reichthum, ihre Deutlichkeit mehr dafür entwickelt.

19. Aus dieser Eigenthümlichkeit und diesen Mängeln des dichterischen Materials ergeben sich auch Schranken, welche das Gebiet der Dichtkunst verengen und die zu überschreiten für den Dichter bedenklich ist. Zunächst erhellt, dass das Handlungsbild den Hauptgegenstand der Dichtkunst bilden wird. Indem das Handlungsbild wesentlich einen zeitlichen Verlauf enthält, ist das Material der Sprache zu dessen Darstellung am besten geeignet. Die Dichtkunst kann zwar auch Stimmungsbilder bieten, wie die lyrischen Dichtungen beweisen; aber selbst hier richtet sich das Bild mehr auf den zeitlichen Wechsel der Gefühle, auf das Schwanken, Auf- und Absteigen und die Umwandlung derselben, als auf die ausführliche räumliche Schilderung des einzelnen Momentes. Indem die Dichtung die sinnliche Gestalt des Menschen, die sinnliche Umgebung desselben nicht mit der Bestimmtheit bieten kann, wie das Gemälde und das plastische Werk, ist sie von selbst genöthigt, sich mehr an den zeitlichen Verlauf zu halten. Alle lyrischen Dichtungen von einiger Ausdehnung müssen

diesen zeitlichen Verlauf in den Gefühlen oder in der Umgebung hinzunehmen.

20. Aus diesen Mängeln des Materials ist weiter der Gebrauch der Metaphern, Bilder und Gleichnisse in der Dichtkunst hervorgegangen. Keine andre Kunst kennt diese Hülfsmittel, ja die Bestimmtheit ihres Materials macht sie bei ihnen unmöglich. Nur in der Dichtkunst treibt die Unbestimmtheit und Unklarheit des Sprachmaterials dazu. Der Zweck derselben ist lediglich, die Mängel des Materials zu mindern, indem auf einen ähnlichen Vorgang hingewiesen wird, der dieselbe bildliche Bestimmung enthält, welche der Dichter schildern will. Weil diese Bestimmung in dem Gleichnisse oder in dem bezogenen Gegenstande deutlicher und bestimmter hervortritt, oder weil sie hier deutlicher geschildert werden kann, oder weil die Hörer aus ihrer Lebensweise damit vertrauter sind, hat der Dichter darin ein Mittel, die Phantasie seiner Hörer leichter und richtiger zu leiten und ihnen sein dichterisches Bild bestimmter mitzutheilen.

21. Jeder Gebrauch von Metaphern und Gleichnissen, der nicht diesem Zwecke dient, ist für die Dichtung ein Fehler. Kann der Gegenstand unmittelbar ebenso treffend und bestimmt bezeichnet werden, als es mittelbar durch das Gleichniss geschieht, so ist die Benutzung desselben ein unnützer Zusatz, welcher die Einheit und den Fortgang der Dichtung stört und die Aufmerksamkeit des Lesers zerstreut. Bei grossen Dichtern bleibt deshalb der Gebrauch der Gleichnisse eingeschränkt; er dient lediglich dem oben angedeuteten Zwecke und die Gleichnisse sind kurz. Nur schwächere Dichter gerathen auf den Abweg, die Gleichnisse selbstständig zu behandeln, in ihrer Ausmalung sich zu verlieren und die Dichtung dadurch zu überladen. Deshalb hat sie Virgil mehr als Homer, Ovid noch mehr als Virgil. Byron hat sie mehr als Ariost nnd es kommt hinzu, dass die Gleichnisse bei Byron oft ebenso unbestimmt bleiben, wie die Sache, und deshalb ihren Zweck völlig verfehlen.

22. Bei Dichtern, die eine grosse Gewandtheit in der treffenden Bezeichnung ihrer Gedanken besitzen, sind die Gleichnisse und Metaphern seltner. Göthe braucht sie seltner als Schiller. Auch die Nibelungen haben selten Gleichnisse; weil dies Epos weniger malerisch schildert und sich mehr auf Erzählung des zeitlich Geschehenden, der Pläne und Unternehmen beschränkt und das Aeusserliche, wie Natur, Waffen, Kleider, Rosse nur kurz bietet.

23. Obgleich hiernach die Mittel der Sprache für den Dichter oft nicht ausreichen, so reichen sie doch weiter, als der mittelmässige Dichter meint. Göthe hat Vieles noch treffend geschildert, was Anderen

schon unsagbar schien. Es ist die Aufgabe des Dichters, diese Mängel der Sprache soweit zu überwinden, als es die Natur derselben gestattet. Dazu gehört, dass der Dichter kein allgemeines, unbestimmteres Wort wählt, wo ein bestimmteres vorhanden ist; dass er nicht »Mensch« sagt statt »Greis«, nicht »Waffe« statt »Speer«, nicht »tödten« statt »vergiften« u. s. w. Der Dichter hat ferner jede Zersplitterung seines Bildes zu vermeiden, zu der die Sprache ihn nicht zwingt. Er hat diejenigen bildlichen Vorstellungen in der Sprache zu suchen, welche seinem Bilde am nächsten stehn und mit einem Worte das bezeichnen, was Andere nur durch eine ganze Reihe unbestimmterer Wörter erreichen können.

24. Diese Macht über die Sprache, diese richtige Benutzung ihrer Mittel für die treffende, bündige und dennoch volle Mittheilung des dichterischen Bildes enthält das, was das plastische Talent des Dichters genannt wird. Indem dieser die bildlichsten Worte wählt und die treffendsten Mittel für ihre Verbindung, gelingt es ihm, seine Gestalten gleichsam plastisch hervortreten zu machen, während der weniger Gewandte mit einem Schwall pomphafter Worte und Phrasen doch kein deutliches, anschauliches Bild in dem Hörer zu erwecken vermag. Dieser meint Metaphern und Gleichnisse zu Hülfe nehmen zu müssen, wo der grosse Dichter noch unmittelbar, mit wenigen treffenden Worten das Bild des Ereignisses, der That, des Gegenstandes zu geben vermag. In dieser plastischen Darstellung steht Göthe unerreicht da. Homer hat sie auch, aber sie war für ihn leichter, weil er nur Einfacheres zu schildern hatte und die Individualität der Menschen zu seiner Zeit noch nicht die Tiefe erreicht hatte, wie zu Göthe's Zeit.

25. Lediglich aus diesen Fesseln, welche die Sprache dem Dichter anlegt, ist es erklärlich, dass die Dichter dagegen angekämpft haben und damit zu Fortbildnern der Sprache geworden sind. Neue einfache Worte konnten sie allerdings nicht erfinden; allein die Mittel, welche die Sprache in der Beugung und Verbindung der Wörter, so wie in der Ausdehnung oder Beschränkung ihrer Bedeutung bot, diese Mittel im weitesten Umfange auszunutzen, mussten vor Allem die Dichter sich getrieben fühlen. So erhielten sie dem Volke eine Menge bildlicher Worte, kräftiger Beugungen, welche das verflachende, reale Leben zu verlieren in Gefahr stand; so dehnten sie die Biegungsfähigkeit, die Verbindungsformen der Wörter weit über den Bedarf der Wirklichkeit aus und gaben der Sprache eine Bildsamkeit, zu welcher der reale Bedarf nie geführt haben würde. In diesem, aber auch in kei-

nem andern Sinne können die Dichter als die Bildner der Sprache angesehen werden.

26. Trotz dieser Mittel und trotz der Gewandtheit des Dichters bleibt indess vieles durch Worte nicht mittheilbar. Dahin gehören vor allem die bildlichen Reste (S. 6), welche in Hinzutritt zu dem Begriffe den einzelnen bestimmten Gegenstand ausmachen. Alles Einzelne ist in Wahrheit, abgesehen von Einzelnamen, unsagbar. Ebendahin gehört auch vieles von der nähern und letzten Bestimmtheit sinnlicher und geistiger Eigenschaften. So wie die Grösse des Dichters sich darin zeigt, dass er mit der Sprache mehr schildern kann, als Andere, so zeigt sie sich auch darin, dass er das wirklich Unsagbare zu schildern nicht unternimmt. Auch hier sind es nur mittelmässige Dichter, welche diese Mittheilung und Schilderung beginnen, aber nach einer Reihe ungenügender Verse endlich selbst eingestehen, dass der Gegenstand nicht mittheilbar sei, dass er unsagbar sei, dass keine Sprache die Mittel biete, ihn zu schildern, dass der Leser selbst sehen müsse, um die Schönheit des Mädchens, die Pracht des Kleides, die Herrlichkeit der Landschaft zu erfassen, welche der Dichter schildern möchte.

27. Nachdem hier die Schranken dargelegt worden, welche das Material dem Dichter auferlegt, sind nun auch die Vortheile zu berühren, welche dasselbe auf der andern Seite mit sich bringt. Durch die begriffliche Natur der Sprachvorstellungen, die von den obersten Trennbegriffen allmählig zu den bestimmtern und bildlichen Vorstellungen herabsteigen und für jede Stufe hierbei besondere Worte bieten, ist der Dichter in dem Vortheil, das Nebensächliche in seinen Bildern weit kürzer und einfacher behandeln zu können, als die bildenden Künstler. Der Maler und Bildhauer muss auch die Nebenpersonen mit voller Bestimmtheit in Gestalt und Farbe bieten; der Maler muss den Vordergrund und den Hintergrund ausmalen, wenn gleich er für den Inhalt ohne Interesse ist; er kann seine Gestalten nicht in der Luft schweben lassen. Nur um ein Geringes kann seine Sorgfalt und die Bestimmtheit in dem Nebensächlichen nachlassen.

28. Aber der Dichter kann das Nebensächliche unendlich leichter behandeln und jedem Gegenstand nur die Ausführung geben, die seiner Wichtigkeit entspricht; einfach dadurch, dass er die Beschreibung kürzt und statt der bildlichen Worte allgemeinere wählt. So beschreibt der Dichter wohl von dem Helden seine Gestalt, seine Rüstung, aber nicht von dem Boten, der nur eine Meldung bringt; so malt Homer wohl den Thersites ausführlich nach seiner Hässlichkeit und den Odysseus, der ihn züchtiget nach seiner gewaltigen Erscheinung; aber die um-

stehenden Krieger werden nur mit dem Wort »erzbeschirmte Achäer« abgethan.

29. Der Maler hätte auch diese mit derselben Ausführlichkeit und Bestimmtheit in sein Bild aufnehmen müssen; der Dichter braucht es nicht, weil die Sprache ihm eine reiche Abstufung von Wörtern bietet, die von dem obersten Begriff ab an Bildlichkeit allmählig zunehmen und unter denen er nach der Wichtigkeit des Gegenstandes wählen kann. Die Dichtung gleicht insofern einem Gemälde, dessen Hauptpersonen allein vollständig ausgemalt sind und in dem die weniger bedeutenden nur schattirt und die geringsten nur skizzirt sind. Die Natur des Gemäldes verbietet dem Maler diese Hülfen, während bei dem Dichter Niemand daran Anstoss nimmt.

30. Dieser Vortheil ist für den Dichter unschätzbar; dadurch ist er im Stande, in einem Gedicht von mässigem Umfange grosse Begebenheiten mit dem reichsten Inhalt getreu zu schildern. Alle Museen Europas würden die Gemälde nicht fassen können, welche erforderlich wären, um den Inhalt der Iliade vollständig zu bieten; während die dichterischen Bilder derselben in jeder Rocktasche Platz haben. In dieser Abstufung der Bildlichkeit des Materials hat der Dichter zugleich ein Mittel, das Bedeutendere stärker hervortreten zu lassen; es gleicht den Licht- und Schatteneffekten, den Vor- und Zurückstellungen des Malers.

31. Aber diese eigenthümlichen Vortheile des dichterischen Materials sind mit Gefahren verbunden; sie verleiten den Dichter leicht auf Abwege. Indem die Sprache an sich nur begriffliche Vorstellungen bietet und diese bis zu den obersten Begriffen abstuft, liegt für den Dichter die Versuchung nahe, die Bildlichkeit überhaupt zu verlassen und sich statt dessen in reinen Betrachtungen und in allgemeinen Wahrheiten zu ergehen. Wenn schon in den alten Dichtungen Spuren davon sich zeigen, so erscheinen sie doch gering gegen den masslosen Missbrauch, der in den modernen Dichtungen hiermit getrieben wird. Insbesondere sind es die Romane, welche zu einer wahren Ablagerung aller eignen Weisheit der Schriftsteller geworden sind. Seitenlange Abhandlungen über Staat, Recht, Religion, Gesellschaft, Erwerb und Kunst werden nicht allein den auftretenden Personen in den Mund gelegt, sondern der Dichter drängt sich auch unmittelbar hervor und führt seine Weisheit in eigner Person ein. Nur die verkehrte Meinung, dass die Kunst zur Verbreitung der Wahrheit bestimmt sei, kann solche Uebergriffe in das Gebiet der politischen und ästhetischen Wissenschaft erklären. Leider hat auch Göthe in seinen Romanen sich nicht davon frei gehalten.

32. Eine andre Gefahr aus der Natur des Materials droht dem Dichter dadurch, dass die Sprache nicht bloss die Worte für das Aeussere, das Sinnliche des Menschen bietet, sondern auch Worte, welche die Gefühle unmittelbar bezeichnen. Keine andere Kunst vermag dies mit ihrem Material; alle andern können die Gefühle nur mittelbar darstellen, indem sie deren sinnliche Aeusserungen in Gestalt, Geberden, Lauten und Bewegungen in ihr Bild übernehmen. In dieser Versinnlichung der Gefühle liegt gerade das Wesen des Schönen und seine Wirksamkeit auf den Beschauer. Indem aber die Sprache Mittel bietet, diesen Umweg zu vermeiden und statt der sinnlichen Aeusserungen der Gefühle diese geradezu mit ihren Worten zu nennen, treibt sie den Dichter immer an die Gränze des Schönen. Es ist so bequem, statt des Bildes das Gefühl selbst zu nennen, dass nur sein Genius den Dichter dagegen schützen kann.

33. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass auch die grössten Dichter sich an diese aus dem Begriff des Schönen fliessende Regel nicht streng gehalten haben. So beginnt die erste Romanze im Cid:

„Trauernd tief sass Don Diego,
„Wohl war keiner je so traurig,
„Gramvoll dacht' er Tag und Nächte
„Nur an seines Hauses Schmach."

In dieser Strophe ist das Gefühl der Trauer, des Grames, der Schmach unmittelbar genannt; die äusserlichen Zeichen dieser Gefühle fehlen gänzlich, wenn man nicht das: »Tag und Nacht daran denken« dahin rechnen will. Ein Maler könnte den Inhalt dieser Strophe nicht malen; er müsste erst aus der Handlung, aus den Geberden, aus den Zügen die äussern Zeichen herbeinehmen, welche auf solchen Seelenzustand deuteten.

34. Dagegen lautet die vierte Strophe dieser Romanze;

„Sonder Schlaf und sonder Speise
„Schläget er die Augen nieder,
„Tritt nicht über seine Schwelle,
„Spricht mit seinen Freunden nicht."

Hier sind im Gegensatz zur ersten Strophe die Gefühle nicht unmittelbar genannt, sondern durch Handlungen und Unterlassungen bezeichnet, welche aus ihnen abfliessen. Gerade dadurch ist diese Strophe wirksamer, ergreifender und malerischer als die erste. Ein anderes Beispiel bieten die »Perser« von Aeschylos. Der ganze letzte Akt von dem Auftreten des Xerxes ab, enthält keine Handlung, sondern neben der Erzählung früherer Ereignisse nur ein immer wiederkehrendes Klage- und Jammer-Geschrei des Chors und des Xerxes; also

eine unmittelbare Nennung des Schmerzes statt seiner Schilderung. Diese Form ist für den Leser unerträglich und sie würde die Schönheit der Dichtung ganz aufheben, wenn nicht dieses Jammern bei der Aufführung in dem Tanz und Gesang des Chors nach Art unserer Opern, wenigstens einen plastisch- und musikalisch-sinnlichen Ausdruck erhalten hätte. Aus demselben Grunde haben die Dichter, obgleich sie Schönes schaffen, doch kein Wort mehr zu meiden, als das Wort: »schön.« Sie sollen die Schönheit *darstellen*, aber nicht *nennen*.

35. Trotzdem hält keine Dichtung sich streng an diese Regel, wonach die Gefühle nur zu beschreiben, aber nicht zu nennen sind. Auch Homer sagt:

„*Zürnenden Herzens* entstieg er (Apoll) dem Scheitel des hohen Olympos
„Auf den Schultern den Bogen und sicher verschlossen den Köcher;
„Und an des *Zürnenden* Schulter erklangen die Pfeile, so wie sich
„Fortbewegte der Gott; er wandelte aber der Nacht gleich."

Auch Göthe lässt im Tasso die Prinzessin sagen:

„Du siehst mich lächelnd an, Eleonore,
„Und siehst dich selber an und lächelst wieder.
„Was hast du? Lass es eine Freundin wissen!
„Du scheinst *bedenklich*; doch du scheinst *vergnügt*!"

Was diese grossen Dichter sich gestatten, ist natürlich in ausgedehnterem Maasse bei den geringern zu finden.

36. Näher betrachtet sind es zwei Gründe, welche die Dichter zu dieser Abweichung führen; die *Deutlichkeit* der Dichtung und die *Abkürzung* derselben. Indem dem Material des Dichters die volle Bestimmtheit und Sinnlichkeit abgeht, sind ihm damit die feinern sinnlichen Mittel zur Darstellung der Gefühle entzogen. Er kann die Mienen und Geberden nicht mit der Bestimmtheit bieten, wie der Maler; soll also das dichterische Bild nicht undeutlich bleiben oder zu einer lästigen Breite anschwellen, so muss es dem Dichter gestattet sein, das Gefühl als den Inhalt seines Bildes unmittelbar zu nennen und zur Verdeutlichung jenes hinzuzufügen. Aber der grosse Dichter enthält sich deshalb nicht der Schilderung des Aeusserlichen, sie bleibt ihm die Hauptsache; er giebt nur zur Vollendung der Deutlichkeit den Namen des Gefühls hinzu. So bieten Homer und Göthe in den obigen Stellen eine höchst malerische Schilderung des Aeusserlichen, in dem das Gefühl sich kennbar macht und nur ergänzend sind die Namen der Gefühle beigefügt.

37. In andern Fällen ist es die Kürze allein, welche zu dieser Aushülfe nöthigt; wie diese ja auch den Dichter zur Benutzung der höhern begrifflichen Vorstellungen führt. Wo es sich um Gefühle von

Nebenpersonen handelt, kann der Dichter nicht mit gleicher Bildlichkeit diese Gefühle behandeln, ohne in eine unerträgliche Weitschweifigkeit zu gerathen. So begnügt sich Homer von der Briseis zu sagen, als sie auf Befehl Agamemnons aus dem Zelt des Achilleus fortgeführt wird: »Ungern wandelte mit das Mädchen«; dagegen fährt er fort:

„Aber Achilleus
„Liess nun weinend sich nieder am Strande
„Fern von den Freunden und sah auf's unermessliche Meer hin,
„Hielt die Arme gebreitet und flehte zur theuren Mutter."

Hier hat Homer den Schmerz des Achilles durchaus gegenständlich malerisch, ohne Nennung des Gefühles geschildert; dagegen wird das Gefühl des Mädchens, deren Person in den Ereignissen verschwindet, kurz und unmittelbar mit »Ungern« bezeichnet; obgleich Homer, wenn er gewollt hätte, ein ebenso malerisches Bild von diesem »Ungern« hätte bieten können.

38. Eine andere Gefahr, in welche die begriffliche Natur der Sprachvorstellungen den Dichter verwickelt, ist, dass er die Gefühle selbst zu dem Gegenstand seiner Betrachtungen machen kann. Bei solchem Verfahren bilden zwar die Gefühle, wie bei dem wahrhaft Schönen, den Gegenstand; aber der Dichter behandelt sie nicht mehr dichterisch, sondern zersetzend, wissenschaftlich trennend. Anstatt das volle Gefühl in seinen vollen sinnlichen Aeusserungen und Handlungen zu bieten, stellt er letztere zurück und zerlegt das Gefühl in seine Bestandtheile und beobachet seine Zuckungen, wie bei einer Vivisektion. Er schildert die Gefühle nicht nach ihren sinnlichen Wirkungen, sondern sie werden von ihm gleichsam isolirt, aus ihrer Verbindung mit dem Körperlichen herausgeschnitten, in dieser Absonderung auf das Sezirbrett gebracht und zum Gegenstand der Beschreibung genommen. Da nun diese Gefühle, als rein seelische Zustände in dieser Absonderung von den Aesserungen wenig Stoff für ihre Beschreibung bieten, so muss solche Schilderung nothwendig in das Nebelhafte oder Gesuchte gerathen und der Leser fühlt sich aus dem klaren gegenständlichen Gebiete des Schönen in eine Geisterwelt versetzt, wo trotz aller Versuche, die Gefühle unmittelbar zu erfassen und dem Leser zu bieten, alles in das Unklare, Unnatürliche und Gezierte verläuft.

39. Es sind dies die sentimentalen Dichtungen. Anstatt das Gefühl nach seinen Aeusserungen, nach seinen Thaten, zu denen es treibt, zu schildern, wird es unmittelbar beobachtet und mit peinlicher Genauigkeit jede Falte des Herzens durchsucht. Die »Bekennt-

»nisse einer schönen Seele« in Wilhelm Meister sind ein Beispiel hierzu; das Tagebuch der Irma in Auerbach's »Auf der Höhe« ein anderes, was jenes an Sentimentalität noch weit überbietet. Mittelmässige Dichter haben mit dieser Gattung ganze Bibliotheken gefüllt. In einzelnen Epochen war diese Manier die herrschende; man glaubte damit in das innerste Heiligthum der Poesie eingedrungen zu sein.

40. Gewöhnlich sucht man das Sentimentale in dem Ueberwiegen des Gefühlvollen; allein die Gefühle bleiben in jeder wahren Dichtung der Inhalt, der Kern, der das Ganze trägt; jede Dichtung muss seelenvoll oder gefühlvoll sein. Aber die wahre Dichtung spricht nicht von diesen Gefühlen, sondern zeigt den Menschen, wie er, von diesen Gefühlen erfüllt, in seinem Wesen, seinen Manieren, seinem Handeln sie zum Ausdruck bringt. Diese Form verlangt die Natur des Schönen. Die sentimentale Dichtung lässt aber dieses Handeln diese sinnlichen Aeusserungen der Gefühle bei Seite; sie meint durch diese Schale nur an der Erkenntniss des Kernes gehindert zu sein; sie wirft sie hinweg und bringt die Gefühle unmittelbar auf den Sezirtisch; ein Verfahren, was ebenso peinlich für den Zuschauer ist, wie die Sektion einer Leiche.

41. Schiller hat eine Abhandlung über »naive und sentimentalische Dichtung« geschrieben. Er glaubte durch diese zwei Arten das ganze Gebiet der Poesie erschöpft zu haben. Allein dies ist ebenso, als wenn man das Gebiet der Gerechtigkeit in das Gerechte und in das Ungerechte eintheilen wollte. Die sentimentale Dichtung ist keine wahre Dichtung mehr; sie ist ein Missbrauch und eine falsche Auffassung des Schönen. Schiller giebt allerdings der sentimentalen Dichtung eine andere Bedeutung. Die naive Dichtung soll nach ihm die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen sein; die sentimentale aber die Darstellung des Ideals enthalten. Die moderne Kultur soll jene Einheit, jene Harmonie des Lebens, wie sie der reine Naturmensch darbietet, zerstört haben; jetzt könne der Kulturmensch nur nach Wiedererlangung dieser Einheit streben, als nach einem Idealen. Diese Auffassung Schiller's ist indess irrig; jede Zeit ist der wahre Ausdruck des in ihr herrschenden Geistes und deshalb hat die Kunst in jeder Epoche an dem seelenvollen Realen ihrer Zeit das Urbild, dem sie zu folgen hat. Ihr Wesen bleibt ewig die bildliche Darstellung des Seelischen, nach seinen Verknüpfungen mit dem Aeusserlichen, wie sie das seelenvolle Reale bietet. Dies hat die Kunst zu idealisiren; aber diese Idealisirung führt nicht zur sentimentalen Dichtung, sondern nur zur Befreiung von dem Seelenlosen

und Störenden. Auch die naive Dichtung ist nicht reines Abbild, sondern giebt ihr Reales idealisirt.

42. Zu den bisher dargelegten Vortheilen, welche dem Dichter aus seinem Materiale entspringen, tritt noch ein weiterer, der in seiner Bedeutung alle früheren überragt. Die Sprache macht es dem Dichter möglich, auch die Gedanken, die Reden, die Gespräche, so wie das Begehren, das Wollen und die Entschlüsse als Elemente für sein Bild zu benutzen. Keine andere Kunst vermag dies; nur die Sprache bietet das Mittel dazu. Indem die Gedanken und Begehren und ihr unmittelbarer Ausdruck durch die Worte die nächsten Wirkungen der Gefühle sind; indem bei diesen Aeusserungen und bei der freien Beweglichkeit des Denkens und Wollens das Gefühl keine hemmenden Schranken wie bei dem Körperlichen zu überwinden hat, sind keine andern Elemente so wie diese geeignet, ein treues Bild der Gefühle zu bieten.

43. Es liegt nahe, dieses Denken und dieses Wollen wegen ihrer Geistigkeit den Gefühlen gleichzustellen und mit zu dem Inhalte des Schönen zu rechnen; so dass nur das Körperliche als bildliches Element für die sinnliche Darstellung des Inhaltes bliebe. Bei den übrigen Künsten würde dieser Fehlgriff nicht schaden, da ihr Material nur die Darstellung von Sinnlichem gestattet; allein für die Dichtkunst würde damit eine grosse Verwirrung entstehen. Die Gedanken, die Worte haben durchaus für das Schöne nicht die gleiche Bedeutung, wie die Gefühle, sie gehören nicht zu dem Inhalt, sondern nur zur Form des Schönen. So haben die platonischen Dialoge wohl vortreffliche, erhabene Gedanken und eine musterhafte Darstellung derselben durch die Sprache, dennoch sind sie kein Kunstschönes, keine Dichtung. Die Wissenschaft, die Philosophie bietet die höchsten, die reinsten Gedanken in den treffendsten Ausdrücken; allein sie ist dennoch keine Poesie. Auch im täglichen Leben kommen eine Menge von Begehrungen, von Entschlüssen vor, welche mit den Gefühlen nur in entferntem Zusammenhange stehen und deshalb giebt ihre Schilderung kein Schönes.

44. Erst wenn die Gedanken, die Ueberlegungen, die Reden, die Gespräche, die Berathungen, die Entschlüsse als Ausdruck der in den betheiligten Personen herrschenden Gefühle auftreten, erst dann erhalten sie eine Bedeutung, erst dann werden sie zu Elementen des Seelenvollen und fähig, den Stoff für die Dichtung zu bieten. Nur deshalb folgt der Zuschauer den Monologen des Hamlet, des Faust, des Wallenstein mit inniger Theilnahme. Es ist nicht die wissenschaftliche Wahrheit der darin ausgesprochenen Gedanken, welche ihn fesselt; diese Wahrheit würde sein Gefühl nicht erregen, ja sie würde

ihn eher anreizen, die mancherlei Blössen dieser Monologe aufzudecken. Aber weil diese Reden sich nicht als Vorlesungen, sondern als der unmittelbare Ausdruck der in dem Innern wühlenden Gefühle bieten, fesseln sie und werden zu einem Schönen.

45. Dasselbe gilt für den Dialog, mag er friedlich oder im Streit geführt werden. Man lese den Streit Agamemnon's mit Achilleus in der Iliade; man lese die Dramen der alten und neuen grossen Dichter; überall wird der Dialog sich nur als Ausdruck der in den Sprechenden wogenden Gefühle geben. Selbst Ueberlegungen und Berathungen über Ausführung eines Planes in diesen Dichtungen werden von den Gefühlen getragen und lassen an den Vorschlägen und Reden des Einzelnen die Besonderheit seines Charakters erkennen. Indem die philosophischen Dialoge Plato's jede Gefühlserregung absichtlich fern halten, indem hier die Sprechenden kalt, nur von dem Streben nach Wahrheit erfüllt sind, und ihre Individualität nicht vortritt, sind diese Dialoge, trotz ihrer tiefen Gedanken und ihrer vollkommnen Form doch keine Poesie; dagegen ist die Unterredung des Mephistopheles mit dem Schüler in Faust, obgleich sie ihrem Inhalt nach auch nur Betrachtungen enthält, dennoch Poesie; denn sie wird von den Gefühlen der Sprechenden getragen; der Schüler ist von Heimweh und naivem Wissensdurst erfüllt und dem Mephistopheles ist es nicht um die Wahrheit, sondern um seine teuflischen Zwecke zu thun.

46. Bei der innigen Verbindung zwischen dem Gefühl und dem Denken und Wollen, als seinen nächsten Aeusserungen, bei der reichen Mannichfaltigkeit und freien Beweglichkeit dieser Elemente, erklärt es sich, dass sie in der Dichtung die Oberhand über alle andern erlangt haben; dass das äussere Geschehen in allen Arten der Dichtung gegen das Denken, Wollen und Reden der Personen völlig in den Hintergrund tritt. So besteht der erste Gesang der Iliade beinah nur aus dem Streit-Gespräch zwischen Agamemnon und Achilleus, aus dem Gespräch zwischen Achilleus und seiner Mutter und aus den Göttergesprächen im Olympos. Das körperliche Geschehen wird nur mit wenig Worten dazwischen eingefügt.

47. In noch höherem Maasse gilt dies für das Drama. Das darin vorkommende körperliche Handeln geht schnell vorüber und bildet den kleinsten Theil des Stoffes; man sieht wohl einen Zweikampf, einen Mord, allenfalls auch das Stück einer Schlacht; aber dies Alles bleibt ein dürftiger Rahmen, der seine Ausfüllung erst durch die Monologe und Dialoge der auftretenden Personen erhält. Denken, Wollen, Reden sind beinah die alleinigen Elemente des Dramas; selbst von dem natürlichen Geschehen, von Feuer- und Wassersnoth, von Mär-

schen und Schlachten wird das Meiste nur in Form von Reden oder Berichten der Herolde und Boten gegeben. Im Tasso von Göthe geschieht von körperlichen Handlungen so gut wie gar nichts und dennoch! welcher Reichthum und welche Feinheit der Empfindungen wird durch die blosse Rede in diesem Drama dargestellt! Die lyrische Dichtung benutzt zwar die sinnliche Umgebung, das Seelenvolle der Natur in stärkerem Maasse; aber auch hier drängt sich bald das Denken und Sprechen ein; denn nur in diesen Elementen kann das Innere des Menschen am reinsten sich offenbaren.

48. Weil die Gedanken und Reden nur dann ein Element des Schönen sind, wenn sie als Ausfluss der Gefühle hervortreten, so ergiebt sich die weitere Folge, dass diese Reden in bildlichen Ausdrücken sich halten und bewegen, und von aller wissenschaftlichen, rein betrachtenden und begrifflichen Auffassung der Dinge sich fern halten müssen. Selbst philosophische Geister, wie Hamlet, Jacques, Faust machen hierin keine Ausnahme; wenn auch ihr ganzes Denken in höhern Gebieten sich bewegt, so dringt doch in ihren Reden überall der bildliche Ausdruck dieser Gedanken hervor, weil sie in der Dichtung nicht ihren wissenschaftlichen Forschungen obliegen, sondern von ihren Gefühlen auf- und abgetrieben werden. Dieser bildliche Ausdruck ist jedem stärkern Gefühl unentbehrlich; jeder Affekt und jede Leidenschaft spricht nur in sinnlichen, der Wirklichkeit nahe stehenden Auffassungen; die höhern Begriffe widerstehen dem lebhaften Gefühl. Deshalb werden die Personen in den Dramen und epischen Dichtungen gleichsam selbst zu Dichtern. Es sind nur Bilder, in denen sie ihre Gedanken, ihre Entschlüsse kleiden; alles wird in sinnlicher Klarheit und Vereinzelung von ihnen hingestellt, denn das Gefühl lebt nur im Einzelnen, in sinnlicher Umgebung. Schiller ist ein Meister in dieser bildlichen Einkleidung der Dialoge, während die Dramen der Alten, selbst die Antigone des Sophokles im Dialog noch mit abstrakten Gedanken und Betrachtungen überladen sind.

49. Es tritt nun die letzte Frage hervor, die Frage nach der Art der sinnlichen Erscheinung des dichterischen Bildes. Jedes Schöne muss in seinem Bilde erscheinen. Bei allen andern Künsten ist diese Erscheinung durch die sinnliche Wahrnehmbarkeit ihres Materials von selbst gegeben. In der Dichtkunst ist dagegen das Material, die bildliche Vorstellung, nicht sinnlich wahrnehmbar; weder der Laut, noch das Schriftzeichen der Worte gehört zu dem dichterischen Bilde. Diese Eigenthümlichkeit der Dichtkunst bildet zugleich ihre Schwäche und ihre Stärke, wie gezeigt worden. Dennoch fehlt der Dichtung nicht die Sinnlichkeit, insofern man nur bei derselben den

Stoff von der Form trennt. So wie Sein und Wissen im Inhalt oder Stoff sich gleich und nur in der Form unterschieden sind, so ist auch das Bild des Dichters seinem Inhalte nach ebenso sinnlich, wie das des Malers und nur durch die Form von ihm verschieden. Der sinnliche Stoff des Gemäldes wird wahrgenommen; der der Dichtung ist der gleiche, er wird aber nur vorgestellt. Das Sinnliche ist also seinem Stoffe nach in beiden Künsten gleich vorhanden; nur die Form und Wissensart macht den Unterschied, ein Unterschied, der von keiner wesentlichen Bedeutung ist. Die bildliche Vorstellung kommt bei grosser Stärke der Wahrnehmung sehr nahe und umgekehrt geht die Wahrnehmung mit dem Verschwinden der Sache in die bildliche Vorstellung über. So erklärt es sich, weshalb dieser, nur die Wissensart betreffende Unterschied von dem Menschen wenig beachtet wird und für seine idealen Gefühle ohne Bedeutung bleibt. Wenn nun auch der Dichter vorzugsweise das im Reden sich äussernde Denken und Wollen zur Darstellung der Gefühle benutzt, so bleibt doch selbst dies Reden innerhalb der Bildlichkeit; die Personen der Dichtung sprechen nur in Bildern, wie der Dichter selbst. Daher kommt es, dass, je besser die Dichtung ist, um so leichter ihre Bilder zu malen sind und dass der Roman und das Epos mit geringen Veränderungen in die Form eines sinnlich darstellbaren Drama's sich umwandeln lassen.

50. Je entschiedener in der bisherigen Darstellung alles rein sinnliche Material von der Dichtung ausgeschlossen worden ist, um so offener kann nun anerkannt werden, dass in den gesprochenen Worten der Dichtung allerdings ein solches sinnliches und zwar tönendes Material enthalten ist, was aber nicht der Dichtkunst angehört, sondern musikalischer Natur ist und sich mit dem dichterischen Bilde nur verbindet. Bei der Aufführung eines Drama's treten zu diesen musikalischen Elementen noch die plastischen der Pantomime hinzu. Dass jene tönenden Elemente der Sprache nicht zu dem dichterischen Bilde gehören, erhellt schon daraus, dass die Dichtung ihre Schönheit nicht verliert, wenn sie anstatt gehört, gelesen wird. Wenn die Wirkung bei dem Vorlesen und bei der Aufführung sich steigert, so liegt dies nicht in der Steigerung des dichterischen Bildes, sondern in der Verstärkung desselben durch Hinzutritt musikalischer und plastischer Elemente.

51. Indem die Sprache alle Elemente der Musik, den Ton, das Zeitmaass und den Rhythmus in sich trägt und indem die Dichtung in Zeiten begann, wo die schriftliche Mittheilung noch fehlte, war es natürlich, dass die Dichter diese, mit ihrem Material eng verbundenen

musikalischen Elemente zur Steigerung der Schönheit ihrer Dichtungen benutzten. Indem schon jeder reale Affekt nicht blos in dem dichterischen, sondern auch in dem musikalischen Theil der Sprache seinen Ausdruck hat, indem schon die Höhe, die Schnelligkeit, der Akzent des Sprechenden, abgesehen von der Bedeutung der Worte, seine Gefühle erkennen lässt, konnte auch der Dichter sich der Benutzung beider so eng mit einander verbundenen Elemente nicht entziehen.

52. In Folge dessen haben die Dichter die gebundene Rede, die Versmaasse und die Reime gebildet, welche einen ebenso kunstvollen Rahmen für die gesprochene Rede bilden, wie die Formen des Generalbasses für die Melodien der Musik. In den antiken Versmaassen ist mehr das Element des Zeitmaasses und des Akzentes, in dem modernen Reime mehr das Element des Tones hervorgehoben. Die alten Sprachen unterschieden zwischen Akzent und Länge der Sylben und erreichten damit eine Mannichfaltigkeit des Versbaues, welcher den modernen Sprachen, namentlich den germanischen unmöglich ist, weil hier Länge und Akzent zusammenfallen und deren Trennung im Sprechen den Menschen jetzt zu schwer wird.

53. Diese verschiedenen Versmaasse hatten einen deutlich erkennbaren Zusammenhang mit besonderen Stimmungen; schon Aristoteles hat diese Verbindung dargelegt. Im Fortgang der Kunst ist dieser Zusammenhang durch starke Idealisirung der Formen, wie bei der wirklichen Musik, geschwächt worden und die Verskunst ist ebenso wie die gelehrte Musik, theilweise in das rein Formschöne und selbst in das Gekünstelte gerathen. Von Zeit zu Zeit hat sich dagegen eine Reaktion erhoben, welche zu dem Natürlichen zurücktrieb; ja man hat zu Zeiten, wie in Göthe's und Schiller's Jugend, den Vers als ein Unnatürliches verworfen und nur die ungebundene Rede als die wahre Form für die Darstellung des dichterischen Bildes zugelassen.

54. Allein wenn auch die musikalischen Elemente in der prosaischen Rede nicht völlig fehlen, so führte doch ihre grosse Bedeutung für das dichterische Bild bald zu ihrer stärkern Benutzung d. h. zu den Versmaassen zurück. Carrière hat die Natur und Bedeutung der Metrik, der antiken und modernen Versmaasse in seiner Aesthetik sehr treffend und umständlich dargestellt und es wird gestattet sein, hier darauf zu verweisen. Die meisten Systeme stellen den Satz auf, dass das dichterische Bild nur in gebundener Rede seinen vollen Ausdruck erhalten könne. Allein da die Schönheit des Verses als solchen, nicht auf dichterischen, sondern auf musikalischen Elementen beruht, so stellt die Dichtung in gebundener Rede nur eine Verbindung zweier Künste dar und das Musikalische ist kein der Dichtung angehörendes

Element; sein Zutritt oder Mangel trifft mithin niemals das dichterische Bild. Wenn Vischer die Sprache nur als Vehikel des dichterischen Bildes gelten lassen will, so ist dies schon für die in ihr enthaltenen Vorstellungen nicht richtig; aber für die gesprochene Dichtung ist diese Auffassung auch deshalb falsch, weil sie die musikalischen Elemente der Sprache übersieht.

55. In der Regel ist die Begabung zum Dichter auch mit der zur leichten Versbildung vereint; allein nicht umgekehrt enthält das Talent zu letzterer auch immer die dichterische Anlage. Es giebt deshalb viele Personen, die zwar gute Verse in musikalischer Hinsicht machen können, aber nicht in dichterischer Beziehung. Obgleich sich die Verskünstler davon nicht überzeugen wollen, so lehrt doch dieser Unterschied ebenfalls, dass die Verskunst einer andern Kunst, als der Dichtung angehört. Jede Verbindung zweier Künste zu einem Kunstwerk enthält aber, wie später gezeigt werden wird, eine Hemmung für die Mittel jeder einzelnen. Dies gilt selbst für die natürlichste und innigste Verbindung, wie sie zwischen Dichtung und Versbau besteht. Selbst grosse Dichter können diese Verbindung oft nur auf Kosten des einen oder des andern durchführen, wie die Kritik leicht zeigen kann. Nur die grosse Steigerung der Wirkung, welche die Dichtung durch diese musikalische Hülfe erhält, lässt den Hörer gern diese kleinen Einbussen ertragen, ja meist nicht bemerken.

56. Indem die Schriftsprache nicht unmittelbar die Vorstellung, sondern zunächst nur den tönenden Laut der Worte in das Gedächtniss ruft und erst mittelbar jene, so ist auch das stille Lesen von Dichtungen in gebundener Rede nicht ganz ohne musikalischen Genuss, ähnlich wie der Virtuose auch schon durch das Lesen der Noten einen musikalischen Genuss sich verschafft. Im Vergleich mit dem Zwange, welchen der Vers der freien Gestaltung des dichterischen Bildes auflegt, erscheint indess dieser Anklang an das Musikalisch-Schöne dem Leser zu schwach und keine genügende Entschädigung. Eine Zeit, in der die Mittheilung der Dichtungen durch Sprechen sich auf das Drama beschränkt, im Uebrigen aber durch Lesen erfolgt, wie gegenwärtig, musste deshalb die Dichtung in ungebundener Rede vorziehen und es erklärt sich, wie der Roman in Prosa zu der Hauptgattung der modernen Dichtung sich hat erheben können.

57. Die Uebersetzung der Dichtungen aus einer Sprache in die andre hat selbst bei der Verwandtschaft beider Sprachen unübersteigliche Schwierigkeiten; ja sie ist unmöglich, wenn das dichterische Bild unverändert und unvermindert in seiner dichterischen und musikalischen Schönheit übergehen soll. Nicht allein die Bedeutung der

Worte, ihre Beugung und Verbindung ist in jeder Sprache eine andre und erweckt Nebenbeziehungen oder Undeutlichkeiten, die in der Ursprache fehlen, sondern vor Allem ist auch der musikalische Theil ein durchaus andrer und deshalb diese Aufgabe im strengen Sinne nicht zu lösen. Selbst die beste Uebersetzung giebt nur ein annäherndes Bild von dem Original. Die volle Wirkung des Originals ist aber von der völligen Kenntniss und Herrschaft über dessen Sprache bedingt; da diese ausser den Eingebornen nur Wenige besitzen, so gewährt die Uebersetzung allen denen einen höhern Genuss, welchen diese volle Kenntniss der Ursprache abgeht, obgleich die Eitelkeit oft hindert, dies einzugestehen.

C. Die Begründung der Bildlichkeit.

1. Nachdem die Bildlichkeit des Schönen nach ihrem Begriff und ihrer Besonderung dargelegt worden, kann erst jetzt auf die allgemeine Frage zurückgegangen werden, wie es möglich ist, dass überhaupt ein Gefühl der Seele durch sinnliche und körperliche Elemente dargestellt werden könne? Körperliches und Seelisches sind die stärksten Gegensätze, welche im Sein bestehen, und da gleiche Elemente in beiden nicht vorhanden sind, so scheint auch die Abbildung des einen durch das andre unmöglich. Reden und Gespräche, als Offenbarung des Denkens und Wollens, wie sie die Dichtkunst als Elemente benutzt, stehen zwar den Gefühlen näher, als das rein Körperliche; allein immer bleibt der Unterschied so gross, dass jene Frage eine allgemeine Bedeutung hat.

2. Es ist unzweifelhaft, dass wegen dieses Unterschiedes das Schöne kein unmittelbares Abbild der Gefühle sein kann; es fehlen dazu die gleichen Elemente in beiden. Das Schöne ist deshalb im Vorgehenden nur als das Bild eines von Gefühlen erfüllten Realen definirt worden. Das Bild im Schönen ist im strengen Sinne nicht das Bild realer Gefühle, sondern eines sinnlich wahrnehmbaren Realen, welches die Gefühle nur in sich trägt. Im Widerspruch damit wird von der Schule Hegel's die äussere Erscheinung des Realen schon als das Bild der in ihm enthaltenen Idee erklärt. So sagt Vischer (I, 93): »Die Idee soll erscheinen als vollkommen verwirklicht in »einem Einzelnen, das als solches ein räumlich und zeitlich begrenztes »Wesen ist; dies Wesen heist Bild.« Hier ist dem Worte: Bild eine, von der gewöhnlichen völlig abweichende Bedeutung gegeben.

3. Man könnte dies hingehen lassen, wenn damit die Antwort auf die gestellte Frage nach der Darstellbarkeit des Seelischen gegeben wäre. Allein dies ist nicht der Fall; vielmehr wird diese Antwort anderweit und zwar durch die Einheit der Idee und der Erscheinung so leichthin gegeben, als wenn hier gar keine Schwierigkeit bestände. So sagt Hegel (X. A. 197): »Die Idee hat ihre eigne Macht »und Lebendigkeit, durch die sie sich selbst zum äussern Dasein ent»faltet. Das Aeusserliche ist selbst das reale Dasein des Geistes, zu »dem er sich ausbreitet und damit zugleich in sich selbst zurückkehrt »und bei sich ist.«

4. Aehnlich sagt Schelling: »Im Kunstwerk soll die Seele »sammt dem Leibe zumal, und wie mit einem Hauche geschaffen »sein.« Auch Solger (Erwin II, 49) sagt: »In dem wahren Kunst»werk ist das äussere Ding ganz in Eins aufgegangen mit dem Licht »des innern Wesens, so dass dieses in keinem einzelnen Theile des»selben, auch nicht einmal in seinem Innern allein gefunden wird, »sondern ebenso gut in seiner ganzen Oberfläche, und man recht wohl »sagen könnte, das Geschäft des Künstlers ist, das Innere der Dinge »zu dem Aeussern zu machen.« Dieser Gedanke ist treffend, nur löset er die Frage nicht, wie der Künstler dies vermag, bei dem unendlichen Unterschied des Innern, Geistigen, von dem Aeussern, Körperlichen. Auch Vischer sagt (I, 111): »Die Kunst muss lernen, »wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden, wie er den »Theilen und Materie eine solche Lage giebt, durch welche er selbst, »als ihre wesentliche Einheit sichtbar werden kann.« Auch hier fehlt die Antwort, wie die Kunst dies zu lernen habe.

5. Vischer meint sogar, die »wesentliche Einheit von Begriff »und Aeusserem werde durch diese Wirksamkeit jenes sichtbar;« allein da man den Begriff nicht sehen oder hören kann, so ist auch dies keine Lösung. Auch Carrière hat für diese Frage keine andre Antwort, als dieselbe Phrase von der Einheit der Idee und ihrer Erscheinung. Dennoch kommt Vischer bei dem weitern Fortgange der wahren Antwort näher als Andre, indem er fordert: »dass die Kunst »den ursachlichen Zusammenhang zwischen beiden kennen lernen »solle.« Diese ursachliche Verknüpfung des Sinnlichen mit den Gefühlen ist nämlich der Schlüssel zur Lösung. Durch sie allein wird es möglich, mittelst des einen auf das andre zu führen, und bei steigender Geläufigkeit und Vertrautheit mit den Verknüpfungen beider, das Innere durch das Aeussere sofort zu erkennen.

6. Es sind deshalb jene Phrasen von der Identität, von der Einheit der Idee und ihrer Realität oder Erscheinung bei Seite zu

werfen; es ist offen anzuerkennen, dass weder eine Identität noch eine Gleichheit zwischen dem Inhalt und der Form des Schönen besteht und dass die Möglichkeit der Darstellung des einen durch das andre nur auf der ursachlichen Verknüpfung beider innerhalb des Seelenvollen der realen Welt beruht. Nur weil in der realen Welt die Schmerzen Thränen fliessen machen, weil die Freude zum Lachen treibt, weil der Schreck erblassen, die Schaam erröthen, die Erwartung die Augen öffnen, die Schwermuth die Augen senken, die Sorge die Stirne falten und der Zorn die Züge verzerren macht, und zwar weil dies regelmässig geschieht, nur deshalb werden diese sichtbaren Bestimmungen zu einer Darstellung der sie erregenden Gefühle. Hier ist von keiner Einheit, von keiner Identität zu sprechen; der Unterschied beider ist vielmehr so gross, als nur möglich; lediglich die ursachliche und regelmässige Verknüpfung macht das eine zum Zeichen des andern.

7. Aber diese regelmässige Verknüpfung reicht für sich nicht aus; es muss auch die Kenntniss derselben bei dem Beschauer des Schönen hinzukommen. Diese Kenntniss ist dem Menschen nicht angeboren, sie ist keine von selbst sich vollziehende dialektische Entwicklung, sondern das Ergebniss eigner Wahrnehmungen und Beobachtungen, die sich durch das ganze Leben fortsetzen. Es ist sehr oberflächlich, wenn Hegel es bei der blossen Erzeugung des Aeussern durch die Idee bewenden lässt; so wenig wie schon der Vater gekannt ist, wenn man nur den Sohn sieht, so wenig reicht das Aeussere, selbst wenn es aus dem Innern hervorginge, zu, um dieses letztere zu erkennen; vielmehr muss das Seelische schon zuvor, für sich, gekannt sein und ebenso seine Verknüpfung mit dem Aeussern.

8. Das Verständniss und die Wirkung alles Schönen beruht deshalb bei jedem Beschauer vor Allem auf der Kenntniss der Gefühle der menschlichen Seele. Die Kenntniss ihrer äussern Zeichen allein reicht nicht zu. Jene Kenntniss kann aber, da fremde Seelen nicht wahrgenommen werden können, nur aus der Wahrnehmung der eignen Gefühle erlangt werden. Dem jungen Mädchen bleiben deshalb alle Bilder der Liebe unverständlich, ehe sie nicht selbst geliebt hat und von der Gespensterfurcht hat der Gebildete keinen Begriff, wenn er sie als Kind nicht selbst empfunden hat. Dies gilt von allen Gefühlen, und selbst die Kenntniss der elementaren Gefühle reicht nicht hin, um die Zustände zu erkennen, in denen mehrere Gefühle sich mischen oder bedrängen, wenn nicht ähnliche Zustände bereits selbst erlebt worden sind.

9. Indem somit alle Wirksamkeit des Schönen zunächst auf der eignen innern Erfahrung des Beschauers ruht, erhellt, dass die Wir-

kung des Schönen bei dem Knaben eine andre sein muss, als bei dem Manne, eine andre bei dem Gebildeten mit entwickelter Individualität, als bei dem rohen, auf einfache Gefühle beschränkten Menschen. Selbst der Unterschied der Geschlechter wird sich hierbei geltend machen; wenn auch die Frau und der Mann in dem Lobe eines Schönen übereinstimmen, ist damit nicht entschieden, dass die Wirkung auf beide die gleiche ist.

10. Erst wenn die Gefühle für sich, in dem eignen Innern erkannt worden sind, kann dann die Kenntniss ihrer Verknüpfung mit dem Aeussern hinzutreten. Auch hier sind der eigne Körper, die eignen Mienen und Bewegungen, die eignen Handlungen der nächste Anhalt für diese Kenntniss; wenn indess die Arten der Gefühle an sich gekannt sind, so können diese Verknüpfungen auch durch Mittheilung andrer gewonnen und die Kenntniss derselben dadurch weiter ausgedehnt werden. Ist so diese Kenntniss für das Seelenvolle des Menschen erreicht, so wird sie auf der Grundlage der Aehnlichkeit und Ursachlichkeit auch auf die Natur und auf die überirdische Welt übertragen, wie früher gezeigt worden ist.

11. In dieser ursachlichen Verknüpfung von Sinnlichem mit Seelischem und in der geläufigen Kenntniss dieser Verknüpfungen liegt also alle Möglichkeit des Schönen oder der Darstellbarkeit der Gefühle durch sinnliche, von ihnen völlig verschiedene Elemente. Wäre diese Verknüpfung und ihre Kenntniss nicht, so würde der Beschauer der Sixtinischen Madonna so gleichgültig vor derselben stehen, wie vor einem Steinblock; nur durch sie ist ihm das Bild ein bedeutendes und weiset auf einen Inhalt hin, der durch das Bild die gleichen Gefühle in idealer Form in ihm selbst erweckt und ihm den Genuss der Schönheit gewährt. Ebenso ist der Künstler nur durch diese Verknüpfungen und deren Kenntniss im Stande, ein Sinnliches zu bieten, was auf ein Seelisches weiset und damit ein Schönes zu schaffen.

12. Indem hiermit die Antwort auf die im Eingang gestellte Frage gefunden worden ist, erhellt, dass sie zugleich die Grundlage für die Gegenständlichkeit des Schönen überhaupt enthält. Indem zur Darstellung der Gefühle und zur Erzeugung des Schönen diese feste Verknüpfung des Seelischen mit dem Sinnlichen und deren allgemeine Kenntniss gehört und beides nur aus der Beobachtung der realen Natur wie des lebendigen Menschen und seines Handelns gewonnen werden kann, hat das Schöne an diesen festen Verknüpfungen, wie sie in der realen Welt bestehen, seine feste Gegenständlichkeit, die weder das Belieben des Künstlers noch des Publikums umstossen kann.

13. Will der Maler einen fröhlichen Menschen malen, so muss er die Mienen, die Geberden, die Bewegungen aufnehmen, die in dem realen Menschen mit der Fröhlichkeit verbunden sind; will der Componist die Schwermuth musikalisch darstellen, so muss er sich an die Weisen, an den Rhythmus, an die Zeitmaasse halten, in denen der schwermüthige Mensch sich äussert; will der Dichter die Verzweiflung eines erhabenen Geistes schildern, so muss er ihm die Gedanken, die Entschlüsse aussprechen lassen, wie sie die Monologe des Faust enthalten. Kein Künstler kann an diesen gegenständlichen Verbindungen von Seelischem und Sinnlichem auch nur das Leiseste ändern, ohne die Bestimmtheit oder Verständlichkeit seines Bildes zu beschädigen.

14. Hier ist der Punkt, wo der Künstler die Natur zu studiren hat; denn nur an ihr kann er diese Verbindungen kennen lernen. Sie sind zugleich von so unendlicher Mannichfaltigkeit, von so wunderbarer Feinheit, dass ihre Kenntniss niemals abgeschlossen ist, dass jeder grosse Künstler deren neue entdeckt und damit im Stande ist, in seinen Werken Originale zu geben, welche trotzdem von Jedem verstanden werden. Es ist also nichts verkehrter, als die Meinung, dass die Begründung des Schönen auf die Gefühle die Gegenständlichkeit desselben zerstöre und die Wissenschaft des Schönen unmöglich mache.

15. Zugleich erhellt nun erst die Bedeutung des Naturschönen in vollem Maasse. Während Hegel und seine Schule es nur als die unvollkommene Vorstufe zur Schönheit gelten lassen, ist es vielmehr die Grundlage aller Schönheit überhaupt; nur an ihm können diese Verknüpfungen des Seelischen mit dem Aeussern erkannt werden. Die seelenvolle Natur einschliesslich der des Menschen ist die wahre Lehrerin der Schönheit; sie öffnet dem eifrigen Künstler ihren Mantel und lässt ihn die geheimen Fäden sehen, an denen das Aeussere von dem Innern bestimmt wird und zu dem Spiegel von jenem herabsinkt; nun erst vermag der Künstler ihr zu folgen und seine Bilder mit dem Seelischen zu erfüllen, was allein sie zu einem Schönen erhebt.

16. Aus diesem Grundgesetz aller Bildlichkeit des Schönen ergeben sich weitreichende Folgen; nur aus ihm können die grossen Fragen über die Veränderlichkeit des Schönen, über den Styl, über die Verständlichkeit des Schönen, über die Unbedingtheit desselben und über die Zahl der einzelnen Künste erledigt werden. Die Verknüpfungen zwischen den einzelnen Gefühlen und ihren Aeusserungen sind bis hier als feste und unveränderliche behandelt worden. Sie sind es aber nicht sämmtlich. So weit sie mit

der unveränderlichen Natur des Menschen zusammenhängen, sind sie selbst unveränderlich und dazu gehören die oben gegebenen Beispiele. Allein die äussern Verhältnisse, Klima, Verkehr, Lebensweise, Sitten machen auch hier ihren Einfluss geltend und führen allmählig zu grossen Unterschieden in dem Benehmen und den Handlungen, durch welche ein und dasselbe Gefühl ausgedrückt wird.

17. Es kann hier zunächst an die, nach Zeit und Land wechselnden Gebräuche in Bezeigung der Hochachtung, der Höflichkeit, der Gastfreundschaft erinnert werden. Ebenso an den Unterschied der Trachten, des Putzes, die sämmtlich nur demselben Gefühl des Wohlbehagens und der Eitelkeit dienen. Dasselbe gilt von den unterschiedenen Arten der nationalen Festlichkeiten und Vergnügen; die Tänze der Neger und der Europäer sind völlig verschieden und doch nur Aeusserungen derselben Lust. Eben so verschieden sind die Formen des Gottesdienstes nach den Religionen und doch sind alle nur der Ausdruck des einen Gefühls der Verehrung und Anbetung des höchsten Wesens.

18. Indem nun diese Sitten und Gebräuche ebenso, wie jene natürlichen Mienen und Geberden, als Ausdruck der Gefühle dienen, theilen sich diese Formen in zwei Klassen; die einen sind unveränderlich; die andern wechseln nach Zeit und Ort. Es bleibt zweifelhaft, ob diese letzte Klasse nicht zahlreicher ist als die erste und an Inhalt sie überwiegt. In der Plastik herrscht die erstere vor; in der Malerei schwankt schon das Verhältniss und in der Dichtung, welche wesentlich aus dem zeitlichen Benehmen und Handeln des Menschen ihre Elemente nimmt, wird die veränderliche Klasse die Oberhand haben. Selbst innerhalb der Dichtkunst treten diese Unterschiede von Neuem hervor; die erhabene Dichtung hat mehr bleibende, die komische Dichtung mehr veränderliche Elemente in ihren Bildern.

19. Der künstlerische Werth beider Klassen ist offenbar derselbe; denn alle Form ist nicht an sich, sondern nur durch ihre Beziehung auf den Inhalt schön und die Schönheit wird nur durch die Innigkeit dieser Beziehung und nicht durch die Unveränderlichkeit derselben bestimmt. Allein für die Verständlichkeit eines Schönen ist dieser Unterschied der Formen von grosser Erheblichkeit. So weit diese Verknüpfungen bestimmter Formen mit bestimmten Gefühlen veränderlicher Natur sind, ist ihre Bedeutung den Völkern andrer Länder, spätcrer Zeiten nicht mehr bekannt und damit das Bild auch kein Schönes mehr. Dies mag hier vorläufig genügen; die weitere Ausführung wird der Lehre vom Fortschritt des Schönen vorbehalten.

20. Die Verständlichkeit des Schönen überhaupt ist nur

die Folge von seiner Innehaltung jener Verknüpfungen zwischen Inhalt und Form, wie sie in dem seelenvollen Realen gegeben und den Mitlebenden bekannt sind. Indem man das Verständniss eines Bildes von seiner Wahrnehmung unterscheidet, ist damit anerkannt, dass das Aeussere, als das Wahrnehmbare, noch nicht die Schönheit enthält, sondern dass diese erst aus der Beziehung auf ein Inneres hervorgeht, zu welcher das Aeussere den Anlass giebt. Sieht man von der Veränderlichkeit der Verknüpfungen ab und vergleicht das einzelne Schöne überhaupt in dieser Beziehung mit einander, so erhellt, dass das Naturschöne dem Kunstschönen an Verständlichkeit nachsteht. Es wird dies nur weniger bemerkt, weil bei dem Naturschönen von Niemand die Beziehung auf ein bestimmtes Gefühl gefordert wird und jedem die Wahl der Beziehungen überlassen bleibt.

21. Innerhalb der einzelnen Künste ist das Schöne der landschaftlichen Kunst das am wenigsten verständliche; die Deutlichkeit der Beziehungen auf die Gefühle ist hier zwar im Vergleich zu dem Naturschönen schon künstlich erhöht; allein im Allgemeinen zeigt der Park noch eine ähnliche Unbestimmtheit wie das Naturschöne. Verständlicher ist schon das Schöne der Baukunst; das Haus, als ihr Reales, tritt bestimmter auf mit seinen mannichfachen Beziehungen auf die Gefühle der Lust und der Andacht. In den Werken der Plastik steigt diese Verständlichkeit, weil ihr Reales, der Mensch, seelenvoller ist, als das Haus, und weil das plastische Bild durch seine Elemente bestimmter auf dieses Reale hinweiset.

22. Für die Malerei wächst diese Verständlichkeit ihres Schönen noch mehr, weil sie das Handlungsbild in voller Ausführlichkeit bieten kann und weil ihre Elemente zahlreicher als die der Plastik sind, daher ihr Reales deutlicher wiedergeben. In der Musik sinkt die Verständlichkeit ihrer Werke im Vergleich zur Malerei nur durch die starke Idealisirung, welche in dieser Kunst sich entwickelt hat. Indess ist der Unterschied nicht so gross als er scheint; für die Mehrzahl ist er nur die Folge eines schlechten Gehörs, welches die Besonderungen des Musikalisch-Schönen nicht wahrnimmt. Der Mangel trifft das Hören, nicht die Verständlichkeit des Gehörten.

23. Am höchsten ist die Verständlichkeit des dichterisch Schönen. Die Gründe sind schon früher angedeutet worden. Ihr Reales ist überwiegend das menschliche Handeln, was an sich zu dem seelenvollsten Realen gehört. Vor Allem geht aber ihre Verständlichkeit aus der grossen Zahl der Elemente hervor, die sie für ihr Bild benutzen kann und daraus, dass sie allein die Gedanken und das Wollen des Menschen unmittelbar zur Darstellung der Gefühle ver-

wenden kann. Endlich ist sie auch allein fähig, das Gefühl selbst zu nennen und damit jeden Zweifel über die Bedeutung ihres Bildes zu heben. Die Dichtung gleicht in ihrer Verständlichkeit jenen alten Gemälden, wo jeder Person ein Zettel aus dem Munde hängt, auf dem ihre Gefühle und ihre Gedanken zu lesen sind.

24. Die Verständlichkeit für die Zeitgenossen des Künstlers, wenigstens innerhalb seines Volkes ist eine Forderung, die jedes Kunstschöne erfüllen muss. Indem der Künstler an dem seelenvollen Realen den Lehrer hat, welcher die Verbindungen zwischen Form und Inhalt aufzeigt, hat er niemals ein Recht, die Dunkelheit seines Werkes mit der Tiefe seines Inhaltes zu entschuldigen. Wo die Verknüpfungen bestehen, sind sie auch den Zeitgenossen bekannt und damit das Verständniss gesichert. Wo aber solche nicht bestehen, da ist der Inhalt nicht sinnlich darstellbar; er liegt dann ausserhalb des Gebietes des Schönen, und der Künstler hat sich davon fern zu halten.

25. Wenn deshalb ein Kunstwerk schon für die Zeitgenossen eines Kommentars zu seinem Verständniss bedarf, so ist dies ein Zeichen, dass es an sich selbst nicht vollendet ist und die Bedingungen des Schönen nicht ganz erfüllt. Die grosse Zahl von Kommentatoren zu Dante's Komödie, die gleich nach seinem Tode sich erhoben, ist deshalb ein sehr zweifelhaftes Lob für sein Werk, so oft es auch als solches geltend gemacht worden ist. Sofern es aber sich um ein Schönes aus fremden Ländern oder frühern Zeiten handelt, kann allerdings trotz seiner Schönheit ein Kommentar nöthig werden, so weit dadurch das Verständniss der veränderlichen Beziehungen vermittelt werden soll. Dies gilt selbst für Homer.

26. Der Begriff des Styles in der Kunst gehört zu den schwankendsten der Wissenschaft; seine Darlegung wird für die Lehre von der Erzeugung des Schönen vorbehalten; hier ist nur anzudeuten, dass die Verschiedenheit der Style auf dem hier entwickelten Gesetze der Bildlichkeit beruht. Die verschiedenen Style gehen daraus hervor, dass mehrere Elemente eines seelenvollen Realen bestehen können, welche gleich gut auf sein Inneres hinweisen und deshalb es möglich machen, eines vor dem andern, unbeschadet der Bildlichkeit des Ganzen, zur Darstellung des Inhaltes zu benutzen. Indem bald die Eigenthümlichkeit eines Volkes, bald die einer Zeit, bald die eines Künstlers auf diese Wahl einwirken und ein Element vor dem andern in der Darstellung begünstigen, entwickeln sich daraus die Unterschiede der Style.

27. Alle Schönheit des Bildes beruht auf seiner Beziehung zu dem Innern; diese Beziehung wird durch die Verknüpfungen beider im

Realen vermittelt; indem das Reale, was hierfür den allgemeinen Maassstab abgiebt, nur der Mensch in seiner Einheit von Leib und Seele ist, erhellt, dass alle Schönheit nur Schönheit für den Menschen ist, wie bereits früher dargelegt worden ist. Das Schöne, wovon die Wissenschaft handelt, ist deshalb kein Unbedingtes; es ist nicht nothwendig ein Schönes für alle Wesen; vielmehr wird mit jeder veränderten Gliederung der Seele und ihres Leibes, wie sie in andern Wesen bestehen mag, mit jeder andern, daraus fliessenden Verknüpfung des Leiblichen mit dem Seelischen auch die Bildlichkeit des Schönen für diese Wesen eine andere sein. Die Absolutheit, welche dem Schönen in den idealistischen Systemen zugetheilt wird, ist daher nur eine Folge der Ueberhebung des Denkens, welches, indem es die Wahrnehmung als Mittel zur Wahrheit verleugnet, einem Menschen gleicht, der absichtlich die Augen schliesst um der Gränzen seines Gesichtskreises nicht inne zu werden.

28. Der Unterschied der einzelnen Künste geht geschichtlich von dem Unterschied des Materiales aus; nach diesem bestimmen sich die Elemente, welche aus dem Realen mittelst dieses Materiales in das Bild übernommen werden können und folgeweise auch das Reale selbst, was den Gegenstand der einzelnen Kunst bilden kann. Es fragt sich, ob mit den sechs bisher genannten Künsten die Zahl derselben erschöpft ist, oder ob es möglich bleibt, dass neue im Lauf der Zeit hinzutreten. Obgleich der Fortschritt der Erfindungen im Material und in dessen Behandlung nicht im Voraus zu übersehen ist, so wird dennoch das Auftreten neuer schöner Künste zu verneinen sein.

29. Bei näherer Betrachtung zeigt sich nehmlich, dass die Besonderung der Künste zwar geschichtlich von dem Unterschied des Materiales ausgegangen ist; allein der wahre Theilungsgrund der entwickelten Künste kann nicht mehr von dem Material hergenommen werden, sondern trifft die Unterschiede des Realen und der Elemente der Bildlichkeit. Der erste Unterschied an diesen Elementen bezieht sich nicht auf ihren stofflichen Inhalt, sondern nur auf ihre Form; je nachdem ihr Stoff als ein seiender oder als ein nur vorgestellter für das Bild verwendet wird. Darauf beruht der Unterschied der Dichtkunst gegen die Gesammtheit der übrigen Künste. In dem Realen besteht für beide kein Unterschied; das Gebiet beider umfasst die ganze reale Welt; auch in den Elementen nach ihrem Stoffe oder Inhalte genommen, besteht kein Unterschied; die Dichtung malt, wie die übrigen Künste, mit Farben, mit Gestalten und mit Tönen; nur die Form, in der diese Elemente geboten werden, bewirkt den Unterschied; in der Dichtung werden sie blos vorgestellt, nur in der

Wissens-Form geboten; bei den übrigen Künsten sind sie seiend, in der Seins-Form enthalten und werden als wirkliche Farbe, als wirkliche Gestalt und Ton benutzt. Deshalb allein kann das Bild der fünf andern Künste sinnlich wahrgenommen werden.

30. Während diese damit als ein Ganzes der Dichtkunst gegenüberstehen, sondern sie sich unter sich zunächst in zwei Arten nach dem Unterschied der Elemente; die eine Art benutzt für ihr Bild nur die sichtbaren Elemente, die andere nur die hörbaren. Darauf beruht der Unterschied der Musik gegen die bildenden Künste. Letztere sondern sich abermals in zwei Arten, je nachdem sie zu ihren Bildern nur die Flächengestalt und die Farben oder die Körpergestalt und die Farben benutzen. Hierauf beruht der Unterschied der Malerei von den andern drei bildenden Künsten. Die letztern unterscheiden sich nicht mehr nach den Elementen, sondern nach dem Realen, was sie abbilden. Die Gartenkunst giebt das Bild der Natur im engern Sinne, die Baukunst das Bild des wichtigsten Werkes des Menschen, des Hauses und die Plastik das Bild des Menschen selbst, nebst seiner kleinern Werke.

31. Bei dieser Auffassung ersieht man leicht, dass weitere Künste nicht möglich sind. Zunächst giebt es für den Form-Unterschied der Elemente kein Drittes neben Sein und Wissen; es kann also zu dem ersten Gegensatz zwischen Dichtung und den andern Künsten keine dritte besondere Kunst hinzutreten. Der weitere Unterschied geht von dem Unterschied des Sehens und Hörens aus. Nun giebt es zwar noch mehrere Sinne, und es ist bereits früher anerkannt, dass die Bestimmungen des Fühlens und Riechens der Natur des Schönen nicht widerstehen, sondern unterstützend in sein Bild mit eintreten können. Allein für sich allein ist keine Bestimmung der übrigen Sinne im Stande, das Bild eines Realen abzugeben. Für Wesen anderer Art bleibt dies möglich; aber für den Menschen sind die Bestimmungen dieser übrigen Sinne nicht mannichfach und bezeichnend genug, um aus sich allein ein Bild herzustellen.

32. Es ist also auch hier der Eintritt einer neuen Kunst unmöglich; Musik und die bildenden Künste umfassen bereits alle seienden Elemente, welche für die Bildlichkeit benutzbar sind. Dasselbe wiederholt sich bei der Sonderung der bildenden Künste. Neben der Körper- und der Flächengestalt giebt es keine dritte Art der Gestalt und mit Farben allein ohne Gestalt ist kein Bild möglich. Endlich ist die reale Welt durch die Natur, die Werke des Menschen und diesen selbst und seine Götter erschöpft. Es ist also nirgends noch ein Platz für eine neue Kunst.

33. Die erfinderische Kraft des Menschen mag daher wohl zu neuen Materialien, zu neuen Instrumenten, zu einer vollkommneren technischen Behandlung des Materiales führen, und die Fortschritte in dieser Hinsicht liegen ausser aller Berechnung; aber die Zahl der Künste kann nach dem Obigen dadurch niemals vermehrt werden, weil die vorhandenen das ganze Gebiet der realen Welt, alle zu dem Bilde des Schönen geeigneten Elemente und alle Formen, in denen diese Elemente geboten werden können, bereits umfassen. So hat der Hinzutritt des Eisens und des Glases bei der Baukunst, der Hinzutritt der Oelfarben und des Wasserglases bei der Malerei, der Hinzutritt neuer Instrumente, die Entdeckung der Harmonie bei der Musik diese Künste sehr bereichert und einschliesslich der gestiegenen Technik ihre Werke zu einem höhern Grad von Schönheit geführt; aber neue schöne Künste sind damit nicht begründet worden.

34. Bei dem Schluss dieses Abschnitts könnte vielleicht an die Philosophie noch die Forderung gestellt werden, dass für jene Verknüpfungen zwischen Form und Inhalt, auf denen die Schönheit ruht, ein allgemeines einfaches Gesetz geboten werde, ähnlich wie die mannichfachen Bewegungen der Himmelskörper auf den Stoss und die allgemeine Gravitation zurückgeführt worden sind. Diese Forderung ist indess weder die Philosophie noch eine besondre Wissenschaft zu erfüllen im Stande.

35. Sie gehört zu der allgemeinen Forderung, die Verbindung von Leib und Seele zu begründen und diese wird nie erledigt werden können. Man wird nie aus einem einfachen Gesetze ableiten können, weshalb die Freude sich durch Lachen, der Schmerz sich durch Weinen, die Angst durch Zittern, der Schreck durch Erblassen u. s. w. äussern. Die Physiologie wird im Stande sein, diese Vorgänge, soweit sie leiblich sind, auf den allgemeinen Zusammenhang zwischen Nerven, Muskeln, Blutumlauf u. s. w. zurückzuführen; allein die wahre und letzte Frage hier geht auf das Band zwischen der Seele und dem ersten Beginn des Leiblichen. Hier können weder die Sinneswahrnehmung, noch die Selbstwahrnehmung, noch die darauf gebauten Wissenschaften helfen; denn jede derselben reicht nur bis an das eine Ende, bis zu dem einen Ufer; aber beide Enden, beide Ufer zugleich und ihre Verbindung sind weder den Sinnen noch der Selbsterfahrung zugänglich. Noch weniger kann die Frage mit der Phrase von der Einheit des Leibes und der Seele abgethan werden, wie früher gezeigt worden ist.

36. Die Kunst ist deshalb für alle Zeit hier nur auf die Beobachtung der einzelnen Vorgänge, der einzelnen Verknüpfungen ange-

wiesen. In deren Entdeckung und Beobachtung liegt zugleich der Reiz des Naturschönen. Auch die Wissenschaft des Schönen bedarf eines solchen einfachen und höchsten Gesetzes nicht. Denn da das Reale und das Seelenvolle für die Kunst nicht auf der vollen Wirklichkeit und wissenschaftlichen Wahrheit ruht, sondern auf der gemeinen Erfahrung und auf dem Glauben, so würde jede Verknüpfung, welche nicht auf diesen nächsten Grundlagen ruhte, für die Kunst ohne Werth bleiben. Schon jetzt lehrt die Astronomie, dass die Sonne niemals untergeht; dennoch wird der Sonnenuntergang für die Kunst stets das Bild der sinkenden Kraft, der beginnenden Ruhe, des nahenden Todes bleiben.

D. Die Entwickelung der Bildlichkeit.

1. Die Freiheit.

1. So wie die Bildlichkeit die erste eigenthümliche Bestimmung des Schönen ist, so ergeben sich aus derselben auch weitere Eigenthümlichkeiten des Schönen, deren Darlegung zur vollen Erkenntniss desselben erforderlich ist. Als solche Eigenthümlichkeit tritt zunächst die Freiheit des Schönen hervor. Man hat dies auch so ausgesprochen, dass das Schöne Selbstzweck oder Zweck in sich sei (Hegel X. A. 34); allein dieser Ausdruck ist so unglücklich gewählt, wie die Causa sui des Spinoza. Kein Ding kann zugleich Ursache und auch Wirkung dieser Ursache sein; keines Mittel und zugleich Zweck dieses Mittels; vielmehr ist, statt solchen Widerspruchs, es besser, das was man meint, in natürlicher Weise offen zu sagen, nehmlich dass diese Kategorien überhaupt auf das Schöne keine Anwendung finden.

2. Dann erhellt aber, dass dieser Ausspruch zu weit geht. Das Schöne ist nur der realen Welt und den Verwickelungen ihrer realen Mittel und Zwecke enthoben; aber als Ideales hat es einen idealen Zweck ausser sich; es soll den idealen Gefühlen des Menschen dienen. So wie das Wesen des Schönen auf den idealen Gefühlen ruht, so hat es an ihnen auch sein Ziel und seinen Zweck. Das Schöne soll gesehen, soll gehört, soll empfunden werden; es soll weder in dem Innern des Künstlers, noch in dem Innern der Erde oder eines Gewölbes verschlossen bleiben. Darin sind Alle einig, und indem das Schöne an das Licht treten, der Wahrnehmung offen stehen soll, ist damit anerkannt, dass der ideale Genuss seine Bestimmung ist. Jener Selbstzweck des Schönen ist also nicht bloss ein Widerspruch, sondern soweit er einen Sinn hat, auch eine Unwahrheit.

3. Vermöge seiner Bildlichkeit ist das Schöne den Gesetzen seines Realen enthoben und auch insofern frei. Die Bäume, die Wiesen, der Bach des Parkes sind zwar natürliche, aber durch die künstlerische Hülfe des Gärtners bereits über die Noth ihrer wilden Genossen erhoben; sie werden gepflegt, begossen, gedüngt, von trockenen Aesten gereinigt; der Bach wird vor wilden Fluthen wie vor dem Vertrocknen geschützt. Das Baukunstwerk ist von festerem Material, wie das reale Haus; es ist keinem zerstörenden realen Gebrauche unterworfen. Die Statüe erhält sich, während der Mensch altert und stirbt. Der gemalte Baum verdorrt nicht; das gemalte Kind bedarf weder des Essens noch Trinkens.

4. Das Musikstück verklingt; aber in den Noten und in den Instrumenten hat der Mensch jederzeit die Mittel, es wieder ertönen zu machen, während der Vogel nur singt, wenn der Morgen wieder anbricht und der reale Mensch nur singt und tanzt, wenn die freudige Gelegenheit dazu wiederkommt. Das dichterische Kunstwerk endlich ist am freiesten. Während bei den anderen Künsten das Material noch eine Körperlichkeit hat und in dieser Beziehung den realen Naturgewalten Preis gegeben bleibt, ist die Dichtung auch in ihrem Materiale nur geistig. Lediglich der Mittheilung wegen bedarf sie eines mechanischen Zeichens, was aber durch die Presse in ungemessener Zahl vervielfältigt und so jedem Angriff der realen Welt entzogen werden kann.

5. Alles Schöne hat deshalb durch seine Bildlichkeit eine grössere Festigkeit und Dauer, wie sein Reales; in den höheren Künsten nimmt es gleichsam an der Ewigkeit Theil. Selbst das Parthenon stünde heute noch unversehrt, wie es Perikles und Phidias geschaffen, wenn nicht rohe Gewalt es erst vor zwei Jahrhunderten zerstört hätte; die Zeit, als zerstörende Macht, ist ausgeschlossen von der idealen Welt des Schönen. Das stete Werden und Vergehen, Ringen und Unterliegen im Realen, was die Schönheit in ihm nur auf Momente hervortreten lässt, ist in der idealen Welt beseitigt; alle Gebilde sind da im Moment ihrer Blüthe erfasst und in diesem Moment für die Ewigkeit festgehalten. Das musikalische und dichterische Bild hat wohl noch einen Zeitablauf, ein Werden und Vergehen; aber es ist in ihnen zu einem Element der Schönheit selbst umgewandelt und die Macht der Zeit gegen das Schöne ist ihr genommen.

6. Die Freiheit des Schönen tritt weiter in der Idealisirung desselben hervor, wodurch es sich über das Natürliche erhebt. Ebenso herrscht die Freiheit in der Composition des Kunstwerks. Endlich kann der Künstler sein Kunstwerk in eine ideale Welt versetzen, in

der die Gesetze der realen Natur und der realen Sittlichkeit mehr oder weniger verändert oder beseitigt sind. In der Dichtung können die Thiere reden und die Blumen weinen; in den Werken der Plastik gehen die Menschen nackt, ohne sich zu schämen und in der Komödie bringt Lügen und Betrügen Ehre und Glück, wie später näher dargelegt werden wird. Trotzdem ist diese Freiheit des Schönen keine Gesetzlosigkeit; auch die ideale Welt hat ihre Gesetze, sie sind nur nicht nothwendig dieselben, wie die der realen Welt.

7. Im Zusammenhange mit dieser Freiheit des Schönen steht seine Heiterkeit, welche Schiller und Hegel von ihm ausgesagt haben; »jene heitre Ruhe und Seeligkeit, das sich selbst Genügen in »der eignen Beschlossenheit und Befriedigung,« wie Hegel es bezeichnet (X. A. 202). Die Begründung dieses Zuges des Schönen ist indess bei Hegel verfehlt, weil er die Gefühle der in dem Bilde dargestellten Personen mit den Gefühlen des Beschauers vermengt. Jene Personen sind oft von den tiefsten Schmerzen erfüllt und ein Bild der Verzweiflung, des Schreckens, aber kein Heitres. Nur die Hegelsche Dialektik kann solche Bilder als Bilder der Heiterkeit behaupten. Aber als Schönes überhaupt, als Bild im Ganzen kann auch ein Schönes mit schmerzlichem Inhalt als heiter gelten und erheiternd wirken; theils weil es nur ideale Gefühle in dem Beschauer erweckt, welche seine Freiheit nicht aufheben und ihn nicht in die Noth des realen Lebens verwickeln; theils weil das Kunstwerk für die Bilder des Schmerzes, die es enthält, zugleich eine Lösung und Versöhnung bietet, welche den Schmerz in Erhebung oder Heiterkeit ausgehen lässt, wie später gezeigt werden wird. Deshalb sagt die Prinzessin im Tasso:

„Ich wiegte Schmerz und Sehnsucht
„Und jeden Wunsch mit leisen Tönen ein.
„Da wurden Leiden oft Genuss und selbst
„Das traurige Gefühl zur Harmonie."

2. Die Reinheit.

1. Indem das Schöne ein Bild und zwar ein Bild von einem Realen sein soll, ergeben sich zwei weitreichende Forderungen; einmal darf das Reale, was die Unterlage des Schönen abgiebt, mit keinem Idealen, Bildlichen vermischt sein und andrerseits darf das Bild mit keinem Realen vermengt sein; die Reinheit ist Gesetz für Beide. Indem die idealen Gefühle nur durch das Bild des Realen erweckt werden, stört jede Einmengung eines Realen in das Bild diese Idea-

lität des Genusses und zieht das Schöne in die reale Welt hinab; indem aber nur das Bild diese Vergeistigung des Stoffes vollziehen soll, dürfen diese Stoffe nicht bereits schon vorher vergeistigt und verbildlicht sein. Der Stoff muss wahrhaft real sein und reale Gefühle bieten, sonst wird durch die zwiefache Verbildlichung der Inhalt so abgeschwächt, dass er seine Wirksamkeit auf den Beschauer verliert.

2. Aus diesem Gesetze ergeben sich eine grosse Zahl besonderer Regeln, von welchen nur die wichtigeren hier zu erwähnen sind. Indem der Stoff des Bildes ein Reales sein muss, ergiebt sich, dass ein Kunstwerk nicht wieder als Stoff für ein zweites Kunstwerk dienen kann. Ein Gemälde kann deshalb nicht Gegenstand eines Gemäldes sein; aber auch eine Statüe und ein Baukunstwerk ist kein Stoff für die Malerei. Nicht allein, dass die Wirkung des Kunstwerkes durch die zweite Verbildlichung geschwächt wird, unterliegt die letztere bei solchem Stoff nicht blos den Schranken ihrer eignen Kunst, sondern auch den Schranken der andern, ohne doch deren Vortheile sich aneignen zu können. So fallen z. B. die mannichfachen Ansichten und Beleuchtungen, welche die wirkliche Statüe und das Bauwerk gestattet, in den Gemälden derselben hinweg.

3. Mit Recht wird deshalb ein Bild von Statüen nur als Ersatz für die gefertiget, welche das Original selbst nicht erreichen können. Wenn dagegen die Gemälde von Bauwerken so häufig sind, dass die besondere Gattung der architektonischen Malerei sich gebildet hat, so sind damit die Bedenken gegen solchen Stoff nicht widerlegt; sie werden meist nur dadurch beseitigt oder gemildert, dass der Maler dem Bauwerk Menschengruppen oder besondere Lichteffekte oder ein andres Reale selbstständig hinzufügt und dadurch den Stoff nach Möglichkeit zu einem realen zurückführt.

4. Die Schwächen aller Kunstwerke, deren Gegenstand selbst ein Kunstschönes ist, treten auch bei den Dichtungen hervor, die ein Musikstück oder ein Gemälde illustriren so wie umgekehrt bei den Gemälden, die eine Dichtung illustriren. Wenn dies in einzelnen Fällen nicht eintritt, so kommt es daher, dass der zweite Künstler nur den realen Stoff des ersten nach seiner Kunst behandelt hat, aber nicht das ideale Bild, in welches der erste diesen Stoff umgewandelt hat. So kann ein Dichter dasselbe historische Ereigniss behandeln, welches der Maler bereits gemalt hat, und umgekehrt; der eine Künstler nimmt dabei auf den andern keine Rücksicht.

5. Aber ganz anders gestaltet sich das zweite Werk, wenn es das erste Kunstwerk zu seiner Unterlage nimmt. Kaulbach's Illustrationen zu Göthe's und Schiller's Gedichten sind ein solches Bei-

spiel, wo der Maler nur das dichterische Bild benutzt hat, und sie zeigen, wie selbst ein grosser Meister sich dann von dem Gezierten und Affektirten nicht freihalten kann, in welches das seelenvolle Reale durch zweifache Idealisirung nothwendig gerathen muss. Der Kenner wird diese Mängel mehr oder weniger selbst an den grossen Gemälden herausfinden, welche Scenen aus Homer, Shakspeare und Göthe behandeln. Wenn Phidias seine Statüe des Zeus nach dem Homerischen Verse schuf, welcher den Olymp erbeben lässt, als Zeus seine Locken schüttelt, so war doch sein Zeus keine Copie dieses dichterischen Bildes, sondern jener Vers rief nur die Erhabenheit des realen Gottes in ihrer ganzen Grösse in ihm wach und Phidias schuf nun nach dieser realen Unterlage sein plastisches Bild, was von dem Lockenschütteln und Erbeben des Olymps nichts an sich hat.

6. Auch das Schauspiel im Schauspiel bestätigt die Richtigkeit der hier entwickelten Regel; es ist so matt wie das Gemälde von einem Gemälde. Es hat zwar die Autorität Shakspeare's im Hamlet für sich; aber selbst da zeigt die Aufführung, dass dies Mittel der Kunst widerstrebt. Schauspieler und Zuschauer können nicht genügend als ideale und reale Personen auf der Bühne auseinander gehalten werden und das Erkünstelte ist dabei nicht zu verhüllen. Es wird im Hamlet nur deshalb erträglich, weil das Interesse sich nicht an das aufgeführte Stück heftet, sondern bei dem König, bei Hamlet und seiner Mutter verharrt. Deren Benehmen während des Schauspiels bleibt das Wesentliche. Umgekehrt wird das Verkehrte solcher Verdoppelung von Shakespeare selbst in seinem Sommernachtstraum zur Komik benutzt. Dieselbe fehlerhafte Verdoppelung oder Verbildlichung findet statt, wenn in der Oper ein realer singender Mensch dargestellt wird. Da in der Oper der Gesang das künstlerische Material ist, in welchem alle Gefühle, alles Sprechen und Handeln dargestellt werden, so kann der Gesang nicht noch einmal durch Gesang dargestellt werden. Man empfindet unwillkürlich dies Unnatürliche, wenn die Rosine im Barbier ihre Arie oder der Sängerkrieg im Tannhäuser beginnt.

7. Eine andre hierher gehörende Regel ist, dass selbst reale Menschen, so weit sie nur von idealen Gefühlen erfüllt oder in wissenschaftlichen Forschungen befangen sind, keinen Stoff für das Kunstwerk abgeben können. Indem ihre Gefühle bereits vergeistigt sind, treten diese äusserlich zu schwach hervor und die zweite Idealisirung verdünnt den Stoff so sehr, dass er die Wirksamkeit auf den Beschauer verliert. Deshalb sind malende Maler vor der Pallette, Dichter vor ihrem Schreibtisch, Musiker vor dem Flügel kein Stoff für die Kunst, so oft auch die Maler sich daran versucht haben.

Dergleichen Sachen haben höchstens den Werth des Portraits. Fiesole's Engel in den Wolken, die auf der Geige spielen, sind ein Fehler, ganz abgesehn von dem Formhässlichen des Instruments und seiner Behandlung. Carlo Dolce's heilige Cäcilie am Klavier leidet an Mattigkeit, so schön sie auch ist.

8. Es ist derselbe Fehler, wenn Dichter das Leben berühmter Künstler, Dichter und Gelehrten zum Stoff ihrer Dichtung nehmen. Das reale Leben dieser Männer ist beinah durchgehend unbedeutend; indem ihr Denken und Wirken der idealen Welt zugewendet war, hatte die reale Welt nur als Stoff für ihre Werke ein Interesse für sie, an ihren realen Zielen nahmen sie nur geringen Anthcil und waren in Folge ihrer Geistesrichtung dazu auch selten geschickt. Man kann wohl Ausnahmen dagegen anführen, aber es bleiben eben Ausnahmen. Es ist deshalb natürlich, dass das Leben dieser Männer keinen hinreichend kräftigen Stoff für die Dichtung bieten kann. Man meint, weil diese Männer grosse ideale Werke geschaffen haben, müssten sie selbst ein Stoff für das Ideale sein; allein ihre idealen Werke kann die Dichtung nicht zum Stoff nehmen und ihr reales Leben ist zu dürftig.

9. Göthe's Tasso kann hier als warnendes Beispiel gelten. Göthe konnte diesen Stoff wohl in eine vollendete Form kleiden, aber der Inhalt, die Charaktere, die Gefühle, die Ereignisse bleiben matt und lassen kalt. Indem der Held in seinen realen Schwächen hingestellt wird, leidet der Zuschauer doppelt; das Drama lässt ihn kalt und das ideale Bild, was er von Tasso aus dessen Werken in sich bewahrte, geht zu Grunde. Dasselbe gilt von den Gemälden, wo Künstler und Philosophen in Gruppen dargestellt werden. Raphael's Schule von Athen und Kaulbach's Zeitalter der Reformation leiden beide an dieser Kälte und geistigen Eintönigkeit. Das einzelne Standbild solcher Männer mag einen genügenden Stoff für den Bildhauer und Maler abgeben; die Beschlossenheit der Erscheinung kann da ein Bild innerer Ruhe und Grösse bieten; aber die Gruppirung erfordert ein Handeln und bietet unüberwindliche Schwierigkeiten, wie ja auch Ritschel's Doppelstatüe von Göthe und Schiller zeigt.

10. Derselbe Mangel tritt in dem Chor der alten griechischen Dramen hervor. Der Chor schwankt zwischen der Rolle mitspielender Personen und der Rolle blosser Zuschauer. Als Mitspielender ist sein Handeln zu gering, um zu interessiren und als Zuschauer vertritt der Chor nur ideale Gefühle, die auf diese Weise doppelt idealisirt, ihre Wirksamkeit auf das Publikum verlieren. Man hat die tiefe Weisheit seiner Aussprüche hervorgehoben; allein näher betrachtet, ist diese

nicht so ausserordentlich gross; zuletzt läuft sie darauf hinaus, dass alles Geschehene auf den Willen der Götter oder auf das unerforschliche Schicksal zurückgeführt wird, d. h. diese Weisheit weiss keine Erklärung. Daneben laufen moralische Sentenzen, die in ihrer Einseitigkeit ebenso leicht aufzustellen wie zu widerlegen sind.

11. Der Chor im griechischen Drama hat deshalb nur eine historische Grundlage, aber keine ästhetische, und es war ein Fortschritt der Kunst, dass mit Sophokles und Euripides seine Bedeutung abnahm und er in der spätern attischen Komödie ganz beseitigt wurde. Schiller's Versuch, den Chor wieder herzustellen, ist an dem Takt des Publikums mit Recht gescheitert. Schiller will in der Vorrede zu der Braut von Messina den Chor damit rechtfertigen, dass er die Heftigkeit der Affekte mildere, welche in dem Zuschauer durch die eigentliche Handlung erweckt würden und dass er somit dem Zuschauer seine Freiheit bewahre. Allein dies bewirkt schon die Bildlichkeit jedes Schönen; die durch diese erweckten Gefühle sind von selbst nur idealer Art und heben die Freiheit nicht auf. Deshalb würde in der realen Welt ein Chor ganz an seiner Stelle sein, um diese Milderung zu vollziehen; aber in der idealen Welt dient er nur, die schon idealen Gefühle durch nochmalige Idealisirung über das zulässige Maass zu erkälten.

12. Eine diesem Chor verwandte Erscheinung sind die Gruppen der Anbetenden in den heiligen Gemälden, wie sie sich selbst in den Werken der grössten Maler finden. In der Sixtina von Raphael kniet der Papst Sixtus und die heilige Barbara vor der Jungfrau; in der Madonna von Holbein kniet die ganze Bürgermeisterfamilie von Basel in naturalistischen Gestalten vor der Maria, die noch dazu das eine kranke Kind des Bürgermeisters statt Jesus im Arme hält. Trotzdem, dass die Meister der Kunst sich dies erlaubt haben, erscheint diese Verbindung als ein Verstoss gegen die hier entwickelten Grundsätze. Nur die lange Gewöhnung und die scheue Ehrfurcht, mit der diese Werke betrachtet werden, lässt den Mangel weniger empfinden.

13. Soll in diesen Bildern die Maria mit dem Jesuskinde die reale sein, so ist dies Reale ein zeitliches Ereigniss, was viele Jahrhunderte vor jenen anbetenden Personen sich zugetragen hat; das Bild stellt dann ein für jeden Beschauer Unmögliches dar. Soll die Maria mit dem Kinde nur als eine Vision der realen, sie anbetenden Personen gelten, so widerspricht dem die in Farbe und Gestalt gleich bestimmte und kräftige Darstellung derselben, welche auf die Gegenwart der realen Jungfrau und des Kindes deutet. Sollen endlich diese

göttlichen Personen nur als Bild im Bilde gelten, so fehlt die künstlerische Abtrennung der realen Personen, des Papstes, des Bürgermeisters, welche vor dem Bilde in Andacht versinken, und diese Personen sind, wie der Chor im griechischen Drama, nur Beschauer mit idealen Gefühlen, welche sich nicht zum Stoff eines Gemäldes eignen. Wahrscheinlich haben die Meister selbst zwischen diesen Auffassungen hin und her geschwankt, deren jede ihre Bedenken hat. Das zweideutige solcher Kompositionen tritt mehr hervor, wenn man damit Gemälde wie die Transfiguration von Raphael vergleicht, wo auch Zuschauer und Anbetende im untern Theil des Bildes vorhanden sind, aber aus der Zeit, in welcher das reale Ereigniss vor sich ging. Die Wirkung ist hier eine tiefere und einheitlichere.

14. So wie das Reale, was zum Stoff des Schönen dienen soll, sich vom Idealen rein zu halten hat, ebenso hat das Bild oder das Ideale sich von dem Realen rein zu halten. Daraus folgt zunächst, dass jedes Schöne die Täuschung von sich abhalten muss, als sei es sein Reales selbst. Indem das Schöne das Reale nachahmen soll, kann leicht die Meinung entstehen, die Nachahmung sei am schönsten, wenn sie von dem Gegenstande nicht unterschieden werden könne. Schon bei den Alten galt es als Lob des Zeuxis, dass die Vögel an seinen gemalten Weintrauben gepickt. Allein indem nur das Bild ideale Gefühle weckt, muss der Beschauer desselben wissen, dass er es nur mit einem Bilde zu thun habe und dieses selbst muss dafür sorgen, dass es mit seinem Gegenstande nicht verwechselt werden kann.

15. Eine andere Folge jenes Gesetzes ist, dass plastische Werke und Gemälde nicht mit realen Kleidern und realem Schmuck behangen werden dürfen, dass ihnen nicht brennende Kerzen oder ein Strauss Blumen in die Hand gegeben werden darf. Im Kultus mag dergleichen zur Steigerung der realen Andacht gestattet sein; zu diesem Zweck geschah Aehnliches auch im alten Griechenland; das Bild dient dann nicht als Schönes, sondern als Werkzeug des Kultus. Aber das Kunstwerk muss als Ideales von solcher Verbindung mit Realem sich frei halten; sonst werden reale Interessen geweckt, sollte es auch nur das Staunen über die Kostbarkeit der Gewänder und Steine sein.

16. Es folgt daraus weiter, dass auch alles Lebendige, was den Bedingungen des Schönen sich nicht voll unterordnen kann, als Material für das Schöne nicht verwendet werden darf. Nur der erwachsene und künstlerisch gebildete Mensch ist deshalb dazu geeignet; denn nur dieser vermag in der Pantomime, im Ballet und in den Aufführungen der Oratorien, Schauspiele und Opern sein reales Wesen den idealen Anforderungen der Kunst so zu unterwerfen, dass

der Zuschauer dessen reale Lebendigkeit vergisst und ihn nur als Material des Kunstwerkes auffasst. Dagegen bleiben Kinder und Thiere von der Darstellung des Schönen völlig ausgeschlossen; wie denn bei ihrem Auftreten bekanntlich die Illusion verschwindet und der realen Neugierde Platz macht.

17. Es ist ein viel gebrauchtes Mittel bei Romanen, dass im Eingang oder Schluss versichert wird, das Ganze sei eine wahre Geschichte; die Leser werden sogar eingeladen, die Heldin des Romans in ihrer glücklichen Häuslichkeit zu besuchen. Der Schriftsteller hofft durch solche Beglaubigung der Realität seiner Geschichte ihr ein doppeltes Interesse zu verleihen. Allein eine solche Versicherung ist eine unzulässige Einmengung des Realen. Der Roman soll, wie jedes Kuntswerk, nur als Bild wirken, und der Dichter hat Mittel genug, durch diese Form zu wirken. Ruft er dagegen die Wirklichkeit zu Hilfe, so geht das ideale Gefühl des Lesers verloren und man staunt dann wohl über die wunderbare Begebenheit oder bemitleidet den Unglücklichen, schickt wohl auch einen Beitrag zur Hülfe an die Redaktion des Blattes, was den Roman gebracht hat, aber der ideale Genuss der Schönheit ist dahin. Schiller sagt im 26. Briefe über ästhetische Erziehung: »Der Dichter tritt auf gleiche Weise aus seinen »Gränzen, wenn er seinen Idealen Existenz beilegt, als wenn er eine »bestimmte Existenz damit bezweckt.«

18. Zu den Verstössen gegen die obige Regel gehört endlich, wenn der Dichter nicht vermag, sich hinter seinen Personen zu halten, nur diese sprechen zu lassen; sondern wenn er selbst sich daneben hervordrängt und in eigner Person seine Ansichten über dies und jenes unmittelbar den Lesern und Zuschauern eröffnet. Schon die Alten haben dagegen gefehlt; die Prologe, Epiloge und Parabasen des Aristophanes und der spätern attischen Komödie sind solche Verstösse, die höchstens darin eine Entschuldigung finden können, dass diese alten Dichter kein anderes Mittel hatten, sich gegen die Kritik zu wehren. Auch die Anrufung der Musen in dem Epos ist ein solcher Fehler, und selbst das Beispiel Homer's kann ihn nicht rechtfertigen. Das persische und altgermanische Epos kennt diese Anrufung nicht. Sie mag im Beginn, als Ueberleitung aus dem Realen in das Ideale, wie der Rahmen bei dem Gemälde, noch hingehen; aber Homer wiederholt sie auch im Fortgange der Dichtung; so bei dem Schiffskatalog.

19. Am grossartigsten und verletzendsten ist der Missbrauch, welcher mit dem eignen Auftreten des Dichters in den Romanen getrieben wird. Anstatt seine eignen Ansichten durch Personen der Fabel vertreten zu lassen, macht es sich der Autor bequem; er lässt

die Dichtung von Zeit zu Zeit schweigen und giebt seine eigne Meinung über Kunst, Politik, Religion, sociale Fragen u. s. w. in langen Ausführungen zum Besten. Selbst Gutzkow hat sich von diesem Fehler nicht frei halten können. Am stärksten herrscht er in den komischen und satyrischen Romanen; sowohl Swift, Sterne, Boz, Thakeray, wie Fischart, Rammler, Jean Paul drängen damit das dichterische Bild in den Hintergrund, aus dem es durch die Gelehrsamkeit oder den Witz des Autors nur dann und wann verstohlen hindurchleuchtet. Der Begriff des Schönen ist hier völlig verkannt und der Roman zu einer Ablagerung von allerhand Sentenzen und Betrachtungen benutzt, die in die Wissenschaft gehören, aber freilich selbst für diese selten gut genug sind.

20. Wenn die lyrische Dichtung in den idealistischen Systemen der Aesthetik als die Art bezeichnet wird, wo der Dichter seine eignen Gefühle schildert; so scheint dies mit jener Regel in Widerspruch zu stehen. Allein einmal ist diese Auffassung durchaus nicht allgemein gültig; in vielen lyrischen Dichtungen werden Personen eingeführt und nur deren Gefühle geschildert; aber selbst da, wo der Dichter unmittelbar sich selbst giebt und seine Gefühle malt, lässt er doch seine reale Persönlichkeit zurücktreten; er macht sich selbst zu einer idealen Person und vermeidet in jedem Falle neben dichterisch eingeführten Personen sich selbst noch als Dichter einzudrängen und geltend zu machen.

3. Die Bestimmtheit.

1. Eine weitere Folge der Bildlichkeit alles Schönen ist die Bestimmtheit seiner Erscheinung. Diese Bestimmtheit ist aber eine andere bei den Künsten mit sinnlichem Material und eine andere bei der Dichtkunst. Das sinnliche Material treibt von selbst zur scharfen Begränzung des Kunstschönen nach Raum und Zeit; als Bild, als Ideales darf es sich nicht unmerklich in das Reale verlieren. Wenn der Park die Mauern vermeidet, so will er damit nicht in das Reale verfliessen, sondern umgekehrt soll die reale Nachbarschaft damit den Schein des fortlaufenden Kunstschönen annehmen. Dagegen leiden die alten Grottentempel in Indien und Aegypten an diesem Mangel; sie trennen sich nicht genügend von dem realen Gestein des Gebirges. Aehnliches gilt von vielen Götterstatüen des Orients, die nur theilweise ausgearbeitet, im Uebrigen in den rohen Stein sich verlieren. Die Halb-Karyatiden an Baukunstwerken sind kein solcher Fehler, weil hier auch der Bau ein Ideales ist. Aus der nothwendigen Ab-

sonderung des Schönen von der realen Welt sind die Vorhöfe und Vorhallen der Tempel und Kirchen, die Postamente der Statüen, die Rahmen der Gemälde, die Trennung der Bühne von dem Zuschauerraum hervorgegangen. Wenn der französische Hof unter Ludwig XIV. seinen Platz auf der Bühne nahm, so verlor er selbst am meisten dabei.

2. Gegenüber den Werken aus sinnlichem Material zeigt das dichterische Kunstwerk eine geringere Bestimmtheit, welche bei der begrifflichen Natur der Sprachvorstellungen, aus denen es gebildet wird, unvermeidlich ist. Allerdings soll das dichterische Bild in der Seele des Dichters so bestimmt, wie das malerische sein, allein dies hilft dem Dritten nichts. Soll es in diesem die gleiche Bestimmtheit erlangen, so muss er den begrifflichen Vorstellungen, welche die Sprache in ihm erweckt, die letzte sinnliche Bestimmtheit aus sich selbst hinzufügen. Dies wird indess nur in den seltensten Fällen vollständig geschehen. Gewöhnlich erfolgt das Lesen oder Vorlesen so schnell, dass keine genügende Zeit bleibt, um das damit gebotene dichterische Bild zur vollen Bestimmtheit in der eignen Phantasie auszubilden. So ergänzt man es wohl in der Hauptsache, in der Fahrt über den See, in dem Dolchstich des Mörders, in dem Schwur des Geliebten; allein das Nebensachliche, die Gestalt der Personen, die Tageszeit, die Umgebung bleibt unausgebildet; man lässt dies bei Seite und eilt weiter zu neuen Bildern der Dichtung.

3. Dennoch hängt von dem Grade dieser Ergänzung die Wirkung und selbst die Schönheit der Dichtung für den Leser ab. Je flüchtiger das Lesen erfolgt, je weniger kann das gebotene Material zur Bestimmtheit und Vollständigkeit in der Phantasie ergänzt werden; und doch wird erst damit die volle Schönheit erreicht. Um diesen Mangel zu ersetzen, hat man neuerlich die malerischen Illustrationen zu Hülfe genommen; allein sie bleiben ein unzureichender Behelf. Im Uebrigen wird, je reicher Gedächtniss und Phantasie des Lesers erfüllt ist, desto vollständiger diese Ergänzung sich vollziehen. Deshalb erhöht eine Reise nach Italien und Griechenland nicht blos das Verständniss sondern auch den Genuss der alten Dichtungen.

4. Die Geistigkeit und Unbestimmtheit des dichterischen Materials bietet dem Künstler besondere Schwierigkeiten, aber auch eigenthümliche Vortheile. Zu jenen gehört, dass er die Beschreibung des Gleichzeitigen nicht überladen darf. Schöne Gegenden, malerische Trachten, selbst eine schöne Frau darf der Dichter nicht mit der Genauigkeit zu schildern unternehmen, wie es der Maler thut. Sein Material entbehrt dazu der Bestimmtheit; je mehr er es häuft, desto mehr verfliesst das Einzelne in einander. Die grossen Dichter be-

schränken sich deshalb auf die hervorstechendsten Züge und überlassen das Uebrige der Phantasie des Lesers. Homer ist hierin höchst vorsichtig und begnügt sich meist mit ein bis zwei Beiworten, denen er höchstens noch ein kurzes Gleichniss beifügt. Virgil geht schon weiter und Ariost überschreitet, namentlich bei Schilderung der Frauen, oft das zulässige Maass. Lessing hat im XX. Kapitel seines Laokoon treffende Beläge hierzu gegeben. Am stärksten wird auch hiergegen in den Romanen gesündigt; die Deutschen haben diesen Mangel von den Engländern übernommen, ohne, wie diese, durch Natur-Wahrheit dafür zu entschädigen.

5. Auch Homer hat bei der Beschreibung von dem Schild des Achill dagegen gefehlt. Lessing will ihn damit vertheidigen, dass Homer nicht den fertigen Schild beschreibe, wie Virgil dies mit dem Schild des Aeneas thue, sondern sein Entstehen unter den Händen des Hephästos. Er meint, diese Schilderung des zeitlichen Werdens hebe die Nachtheile der Beschreibung des Räumlichen auf. Allein Lessing täuscht sich hier. Allerdings würde dies Mittel da sich wirksam beweisen, wo die Entstehung selbst mit mannichfachen Hindernissen verbunden, durch Situationen der verschiedensten Stimmungen durchgeführt werden müsste; wie es z. B. bei Homer mit der Schlacht vor Troja geschieht. Allein wenn die Schmiedearbeit des Vulcan durchaus eintönig bleibt und nur durch die Bilder seines Werkes Interesse erhält, so ist diese Aushülfe ebenso nutzlos und ermüdend, wie die Beschreibung des fertigen Schildes. Wenn diese Beschreibung dennoch bei Homer nicht ermüdet, so liegt es darin, dass Homer bei seiner Schilderung der einzelnen Scenen des Schildes diese plastischen Bilder ganz bei Seite lässt, und die Scenen nach ihrer realen Lebendigkeit und in einer Weise dichterisch schildert, wie sie nie im Relief dargestellt werden können.

6. Ein anderer Mangel des dichterischen Materials ist, dass die Bilder verschiedener Gefühle und verschiedener Personen nicht zugleich vorgeführt werden können. Namentlich gilt dies von dem wichtigsten Mittel, von den Reden. In der Dichtung können nicht zwei zugleich sprechen; selbst im Streit kann nur einer nach dem andern sprechen. Man würde, selbst wenn das Verständniss Mehrerer auf einmal möglich wäre, doch dem verschiedenen Gedankengange nicht zugleich folgen können. Anders ist dies in der Musik. Ihre höchste Vollendung liegt gerade in der Vielstimmigkeit. Indem hier jede Stimme ihre eigne Melodie hat, somit ihr eignes Gefühl schildert, giebt die polyphone Musik ein Zugleich-Erklingen der musikalischen Bilder verschiedener Gefühle, während der Dichtung dies unmöglich

ist. Deshalb sinkt auch der Text zu solchen mehrstimmigen Sätzen der Opern zur Null herab. Während in dem grossen Sextett im zweiten Akt des Don Juan die einzelnen Personen die verschiedensten Gefühle musikalisch zugleich ertönen lassen, und diese verschiedenen Stimmen sich zu einem Kunstwerk verbinden, ist der Text für Alle zu wenigen, immer wiederkehrenden Worten herabgesunken und bringt selbst in dieser leeren Form noch eine Störung in das musikalische Kunstwerk.

7. Unter den Vortheilen, womit das dichterische Material dafür entschädigt, ist, abgesehen von seiner unvergleichlich leichtern Handhabung, zunächst die Durchsichtigkeit desselben zu erwähnen. Schon Lessing hat die geistreiche Bemerkung gemacht, dass das dichterische Gewand kein Gewand ist. Bei dem Dichter sehen wir durch den Mantel des Helden auch seinen Panzer und das Pochen seines Herzens. Der Dichter kann das Aeussere des Hauses und das Innere desselben zugleich malen; er zeigt uns die Schlacht vor Troja's Mauern und zugleich das Gemach, in dem der entflohene Paris mit der Helena der Liebe pflegt. Dies gilt nicht blos für das zeitlich sich Folgende, sondern auch für das Gleichzeitige. Keine Kunst mit sinnlichem Material vermag dies. Dieser Vortheil ist so ausserordentlich, dass nur die lange Gewohnheit seine Bedeutung übersehen lässt.

8. Ein anderer Vorzug der Unbestimmtheit des dichterischen Materials ist, dass der Dichter das Hässliche und Gemeine in einem weit höhern Maasse in seine Bilder aufnehmen kann, als der Maler und Bildner. Seit Lessing diese Frage in seinem Laokoon behandelt hat, wird seine Ansicht in jeder Aesthetik wiederholt, obgleich sie manche Blössen bietet. Lessing bemerkt sehr richtig, dass das Schreien nur für das Sehen ein Hässliches sei, aber nicht für das Hören. Indem nun Virgil in seinem dichterischen Bilde des Laokoon sage: »*Clamores horrendos ad sidera tollit,*« male er nur das Tönende im Schreien; der Bildhauer könne dagegen nur das Sichtbare davon bieten; dies sei ein Hässliches und deshalb sei es aus der plastischen Gruppe weggeblieben.

9. Dieser Grund ist aber unverständlich, wenn man nicht die Unbestimmtheit des dichterischen Materials voranstellt. Müsste man bei den Virgilischen »*Clamores*« auch an die Gestaltung des Mundes und Gesichtes denken, so würde dem Virgil derselbe Vorwurf treffen, der dem Bildner träfe, wenn er den Laokoon schreiend dargestellt hätte. Nur weil die Worte, das Material des Dichters, es möglich machen, von dem ganzen sinnlichen Vorgange nur Einzelnes aufzunehmen und der Phantasie des Lesers zuzuführen, nur dadurch kann

der Dichter auch Elemente in sein Bild bringen, die in dem Gegenstande mit Hässlichem verbunden sind, aber im Vorstellen davon frei gehalten werden können.

10. Der wahre Grund, weshalb Laokoon in der plastischen Gruppe nicht schreit, liegt indess in der Art ihrer Schönheit. Nur weil sie ideal-schön gebildet ist, darf Laokoon nicht schreien; wäre sie naturalistisch gehalten, so würde dem nichts entgegen stehen. Deshalb zeigen die naturalistischen Statüen der lüsternen Satyrn und trunkenen Faune Verzerrungen des Gesichts, welche dem Schreien an Hässlichkeit nichts nachgeben. Deshalb schreit auch der Besessene in der Transfiguration von Raphael; denn nur die obere Hälfte des Bildes, die Himmelfahrt selbst, ist ideal-schön gehalten; der untere Theil mit dem jüdischen Volke aber naturalistisch. In der Lehre von der Besonderung des Schönen werden diese Unterschiede weiter entwickelt werden.

11. Wenn also der Laokoon des Bildhauers nicht schreit, so ist der Grund nicht, weil das Hässliche an sich dem bildenden Künstler verboten ist, sondern weil es hier der besondern Art des Schönen widerspricht und weil es, als hässliches Element, in diesem Falle nicht genügend verarbeitet werden konnte. Der Schauspieler kann offenbar, selbst in einer ideal-schönen Tragödie schreien, obgleich er in soweit zur bildenden Kunst gehört und sein Schreien sichtbar ist. Lessing selbst hat beim Philoktet des Sophokles dies zu beweisen versucht. Aber nicht aus den Gründen, die Lessing hier anführt, darf er es, sondern weil bei dem Schauspieler das Schreien ein vorübergehender Moment ist, der durch die Schönheit des Vorhergehenden und Nachfolgenden verdeckt und zu einem schönen Ganzen verarbeitet werden kann, was bei der Statüe unmöglich ist.

12. Aehnliches gilt für das Gemeine. Obgleich Homer seine Ilias ideal-schön hält, vermag er doch, als Dichter, das Gemeine in der Person des Thersites in sie einzuführen. In einem ideal-schönen Gemälde würde dies nicht möglich sein. Selbst die Aeusserung edler Empfindungen kann unter diese Regel fallen. Das Blasen der Flöte, das Küssen der Liebenden kann der Dichter in sein Bild aufnehmen, aber weder der Maler noch der Bildner, da beides die ideal-schönen Züge des Antlitzes verunziert. So wiegen die Vortheile des dichterischen Materials seine Nachtheile auf; ja es erhellt, dass die Mittel des Dichters ungleich weiter reichen, als die der übrigen Künste.

VI. Die Idealisirung des Schönen.

A. Der Begriff der Idealisirung.

1. Die Idealisirung ist neben dem Seelenvollen und der Bildlichkeit die dritte Bestimmung im Schönen. Schon Philostratos forderte neben der μιμησις (Bildlichkeit) auch φαντασια von dem Künstler, wobei diese dritte Bestimmung ihm vorgeschwebt haben mag. Es ist diejenige, deren Definition die meisten Schwierigkeiten bietet. In den Systemen und Beurtheilungen des Schönen begegnet man fortwährend zweien Regeln, die beide eingeschärft werden, obgleich sie einander widersprechen. Nach der einen wird der Künstler auf das Studium der Natur verwiesen; nur an ihrem Busen soll er das Schöne suchen; gegen jede Abirrung von der wahren Schönheit wird die Rückkehr zur Natur als Heilmittel empfohlen. Nach der andern soll das Schöne mehr sein, als das Natürliche; es soll über der Natur stehen, sie veredeln, sie ins Ideal erheben; erst damit soll es sein Wesen erreichen.

2. Beide Regeln werden benutzt, wie es die Gelegenheit mit sich bringt; dass sie im Widerspruch mit einander stehen, wird nicht bemerkt; ähnlich wie die Lehrbücher der Moral die einzelnen Tugenden nach einander in naiver Gemüthlichkeit einschärfen, ohne zu beachten, dass eine die andere beschränkt und aufhebt. Ebenso bleibt die nähere Bestimmung des Begriffs der Idealisirung meist aus. Lessing lässt in der Emilia Galotti den Maler Conti sagen: »Die Kunst »muss malen, wie die plastische Natur das Bild sich dachte, ohne »den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht, »ohne den Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft.« Dieser Gedanke ist dann unendlich oft in den Systemen wiederholt worden.

3. So sagt Pagano in seinem »Versuch über den bürgerlichen »Lauf der Nationen«: »Der Künstler hat die einzelnen Schönheiten so »zu ordnen, wie es die Natur selbst gethan haben würde. Indem er »die Natur nachbildet, giebt doch erst er ihr Vollkommenheit.« Schon Winkelmann sagte: »Das Vorbild der griechischen Künstler war »nicht die unmittelbare Natur, sondern eine blos im Verstande ent»worfene geistige Natur.« Man kann auf Alles dies nur fragen: Wo und wie diese geistige Natur, dieses Bild, was die Natur sich dachte, zu finden sei? Ohne Antwort auf diese Frage ist man der Wahrheit um keinen Schritt näher gekommen.

4. Etwas bestimmter sagt Wilhelm v. Humboldt in seinem Aufsatz über Herrmann und Dorothee: »Jeder Dichter wirkt idealisch, »indem er den Gegenstand selbst, wenn er ihn unmittelbar aus der »Natur entlehnt, doch immer von Neuem durch die Einbildungskraft »erzeugt und so jeden Zug in ihm austilgt, der nur in Zufälligkeiten »seinen Grund hat, jeden von dem andern und das Ganze nur von »sich selbst abhängig, und so eine Einheit in ihm herrschend macht, »welche dennoch keine Einheit des Begriffs, sondern der Form ist.« Hier wird nur die Einheit des Kunstwerkes hervorgehoben; obgleich die Idealisirung weit mehr umfasst.

5. Schelling sagt in seiner Rede über die bildenden Künste: »Das Schöne entsteht durch bewusstloses Schaffen, durch welches das »Werk das Siegel unergründlicher Realität erhält. Das Schöne ist »nur das volle mangellose Sein. Nur das in der Natur in der »That Seiende stellt die Kunst dar; nie kann es ihre Absicht sein, »die wirkliche Natur zu überbieten. Dass die Bildsäule nicht athmet, »von keinem Blick erwärmt wird, stellt gerade das wahre Prinzip der »Kunst ans Licht, nur das wahrhaft Seiende darzustellen, das Nicht-»Seiende aber als nicht seiend.« Man kann darauf nur mit derselben Frage, wie bei Lessing, antworten: Welches ist die wirkliche Natur? woran erkennt man das wahrhaft Seiende? Die Antwort hierauf sucht man vergebens und doch würde sie allein das bieten, was man hier braucht.

6. Auch die Ironie, in der Solger und Tieck das Wesen des Schönen suchten, hängt mit der Idealisirung zusammen. Solger sagt: »Ob-»gleich die Kunst ganz Dasein, ganz Gegenwart und Wirklichkeit ist, so »wird sie doch erst in der Unvollkommenheit, ja vielmehr Nichtigkeit »jeder Erscheinung wirklich reines Wesen.« Und weiter: »Da die »Thätigkeit nichts ist ausserhalb ihres Produkts, so muss uns uner-»messliche Trauer ergreifen, wenn wir das Herrlichste durch sein »nothwendiges irdisches Dasein in Nichts zerstieben sehen.« Nur der unklare, aber dabei ins Uebermaass gesteigerte Begriff der Idealisi-rung konnte zu solchen Aussprüchen führen.

7. Selbst Hegel kommt wenig weiter. Er sagt (X. A. 224): »Man kann sich vorstellen, der Künstler solle sich aus dem Vorhan-»denen die besten Formen hier und da auslesen. Mit Sammeln und »Wählen ist aber diese Sache nicht abgethan, sondern der Künstler »muss sich schaffend verhalten und in seiner eignen Phantasie eine »eigne Kenntniss der entsprechenden Formen, die Bedeutung, die ihn »beseelt, durch und durch und aus einem Geiste herausbilden und »gestalten.« Allein welches sind die entsprechenden Formen, die

der Künstler herausbilden soll? Auch hier wird, wie bei den Frühern ein Wort statt der Sache geboten. Nur bei »der Reinigung des »Schönen von den Flecken der Zufälligkeit und Aeusserlichkeit« kommt Hegel der Sache etwas näher, ohne jedoch tiefer auf sie einzugehen (X. A. 200).

8. Man kann behaupten, dass die ganze Definition des Schönen, wie sie die idealistischen Systeme bieten, aus der einseitigen Ueberschätzung dieser dritten Bestimmung des Schönen hervorgegangen ist. Indem das Schöne durch die Idealisirung über das Natürliche gehoben, gereinigt und damit dem Vollkommnen seiner Art näher gerückt wird, ist es erklärlich, wenn diese Vollkommenheit oder die Idee zu dem Inhalt des Schönen erhoben wird und die blossen Gefühle bei Seite geschoben werden, welche für den Philosophen der Würde entbehren, die er allein in der Idee zu finden meint.

9. Diese Ueberschätzung des Idealisirens führte auch zum gänzlichen Vergessen der Bildlichkeit des Schönen. Kant hatte den Gegensatz von theoretischer und praktischer Vernunft eingeführt und zum Prinzip erhoben; Fichte und Schiller fühlten das Unnatürliche dieses Dualismus und glaubten, durch die Idealisirung des Schönen verleitet, gerade in ihm die Vermittelung zwischen Geist und Natur, zwischen Vernunft und Begierde zu finden. Das Schöne wurde damit zur Einheit des Theoretischen und Praktischen und somit zur höchsten Wirklichkeit erhoben. Man gab der Seele neben diesem theoretischen und praktischen Vermögen als drittes noch ein ästhetisches Vermögen und meinte damit alle Schwierigkeiten gelöst zu haben.

10. Verlässt man diese Versuche, welche mit dem reinen Denken die Erkenntniss der Dinge erreichen wollen, und kehrt man zur Beobachtung des vorhandenen Schönen, als der Quelle der Wahrheit, zurück, so erhellt, dass das Schöne allerdings mehr ist, als eine blosse Nachahmung oder Copie des Natürlichen. Jene, oben erwähnten, einander widersprechenden Regeln, der Natur zu folgen und über die Natur sich zu erheben, zeigen sich beide in dem Schönen verwirklicht und haben beide Wahrheit; es kommt also nur darauf an, ihr Gebiet gegen einander abzugränzen. Man bemerkt leicht, dass die erste Regel in der Bildlichkeit des Schönen, die andere in seiner Idealisirung ausgesprochen ist. Mit der Umwandlung der Regeln in diese Begriffe ist daher bereits eine festere Grundlage gewonnen.

11. Um nun die Abgränzung beider und den Begriff der Idealisirung zu finden, wird auf das Prinzip alles Schönen, auf die idealen Gefühle zurückzugehen sein. Der Mensch erschafft sich seine ideale Welt, um dem Zwange und der Noth der realen zeitweise zu ent-

gehen und den reinern Genuss idealer Gefühle zu erreichen. Indem er diese ideale Welt sich nach seinem Willen bildet und ein fügsames Material ihm dabei nur wenig Widerstand leistet; indem sein Ziel dabei nur der ideale Genuss ist, liegt es auf der Hand, dass der Mensch in diese Bildungen seiner idealen Welt nichts aufnehmen wird, was auf diesen Genuss keine oder eine nur störende Beziehung hat und dass er in diesen Bildungen alles steigern wird, was eine solche Beziehung besitzt.

12. Die reale Welt, sowohl die natürliche, wie die des Handelns ist wohl die Quelle der realen Gefühle für den Menschen; aber die Erfahrung zeigt, dass sie neben dem Bedeutenden auch des Gleichgültigen viel enthält; dass das Seelenvolle durch das Gemisch mit Seelenlosem darin abgeschwächt ist; dass dasselbe seelenvolle Reale oft auch die Ursachen widersprechender Gefühle zugleich in sich hat. Die einfache Nachahmung des Realen würde also das Ziel alles Schönen nur mangelhaft erreichen. Soll dies voll geschehen, so muss das Prosaische, das Störende von dem Bilde fern gehalten und das Bedeutende in demselben gesteigert werden.

13. Damit sind die Grundlagen des Begriffes gewonnen. Die Idealisirung hat eine reinigende und eine verstärkende Richtung; jene beseitigt die bedeutungslosen und störenden Elemente des Gegenstandes; diese verstärkt die seelenvollen. Damit wird die ideale Wirkung seines so erhöhten Bildes reiner, dichter, harmonischer und stärker, als die reale Wirkung des Gegenstandes in der realen Welt. Zu diesen beiden Richtungen kommt dann noch eine dritte; welche von der Natur des Materials bestimmt, in der Auswahl der Gegenstände und in der Art ihrer Nachbildung diesem Material Rechnung trägt, die eigenthümlichen Vortheile desselben im Vergleich zu dem Realen benutzt und auch dadurch das Bild über sein Reales erhöht.

14. Es ist also nicht der Zweck des Idealisirens, damit die Vollkommenheit des Gegenstandes, oder die Ideen im Sinne Hegels zur Erscheinung zu bringen. Die Begriffe der Arten und Gattungen der Dinge, als Vorbild des Schönen, würden die Individualität desselben zerstören; sie sind überdem schwankend, da sie von der Zahl der Exemplare abhängen, die der Mensch bis jetzt kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat, und sie stehen endlich mit der Idealisirung des Naturalistisch-Schönen im Widerspruch. Jene oben beigebrachten Aussprüche sind sämmtlich einseitig aus der Beobachtung des Ideal-Schönen abgenommen, welches doch nur eine Art des Schönen neben der gleichberechtigten naturalistischen ist, wie sich später zeigen wird.

15. Die Photographie giebt im Gegensatz zu dem guten

Portraitgemälde ein treffendes Beispiel zu dem hier gebotenen Begriff der Idealisirung. Die Photographie hat das Seelenvolle und das Bildliche des Schönen; es fehlt ihr nur die Idealisirung und nur deshalb ist sie kein Schönes. Die Photographie giebt die feinen Härchen, die kleinen Flecken, die zufälligen Verletzungen der Haut, wie sie das Original im Moment der Aufnahme hat, obgleich sie ein Seelenloses und Zufälliges sind. Die Photographie giebt die Züge der Stimmung, welche in dem Moment der Aufnahme bestehen, wenn sie auch dem Charakter und Temperament des Originals widerspricht; sie copirt das Seelenlose, was durch den Zwang des Stillsitzens selbst in die geistreichen Gesichter sich eindrängt. Dies alles thut der Maler nicht; er reinigt sein Bild von diesen zufälligen, störenden oder nichtssagenden Elementen.

16. Die Photographie bietet weiter das Nebensächliche mit derselben Genauigkeit, wie das Wichtigere; die Haare, die Kleidung, das Gewebe ist in ihr mit derselben Peinlichkeit abgebildet, wie die Mienen und die Formen des Antlitzes. Auch dies thut der Maler nicht. Er unterscheidet hier und während er das Nebensachliche leichter behandelt, wird das Bedeutende, das Auge, die Stirn, der Mund, die Haltung in Färbung, Beleuchtung und Ausdruck von ihm gesteigert. Endlich giebt er durch die Mittel seines Materials, durch dunklern Hintergrund, durch Tiefe der Farben, Uebermalung und Kontrastirung, durch stärkere Beleuchtung des Bedeutenden dem Bilde Elemente, welche im Gegenstande in dieser Art nicht vorhanden sind. So unterscheidet sich das Oelgemälde des Malers nach allen drei Richtungen des Idealisirens von der Photographie und erfüllt erst damit die Bedingungen des Schönen.

17. Dasselbe thut der Dichter mit den zeitlichen Vorgängen. In dem Drama wird alles beseitigt, was die täglich wiederkehrenden Bedürfnisse betrifft; die Unterbrechungen der Handlung durch Schlafen, Ankleiden, Essen, Trinken der handelnden Personen werden entfernt, obgleich in der Wirklichkeit sie unentbehrlich sind; nur das bedeutende Handeln wird vorgeführt und damit das Bild verdichtet. Dies Bedeutende wird selbst noch gesteigert. Die Heerführer ragen bei Homer schon körperlich über ihre Völker hervor; Odysseus übertrifft die Phäaken in dem Diskos-Werfen mehr, als in der Wirklichkeit es der Fall gewesen sein mag. Die Liebe der Julie im Romeo ist plötzlich da und in einer Stärke, dass die Brautnacht und die Flucht mittelst des Scheintodes nur um wenig Tage vom ersten Sehen getrennt sind. Dies sind Verdichtungen und Steigerungen, welche die Wirklichkeit nicht kennt.

18. Die Bildlichkeit und die Idealisirung des Schönen stellen sonach zwei Gegensätze dar. In der ersten ist der Künstler streng an die Gegenständlichkeit gebunden; je treuer er sein seelenvolles Reale copirt, desto mehr erfüllt er seine erste Pflicht; desto sicherer ist er, verstanden zu werden, desto mehr wird er an der Hand der Natur vor aller Abirrung in das Phantastische oder Gezierte oder Unverständliche bewahrt bleiben. Bei der Idealisirung ist dagegen der Künstler in seiner Freiheit; er steht über der Natur, er ist ihr Meister, er verbessert, reinigt und erhebt sie. Dort ist er der Sclav, hier ist er der Herr des Gegenstandes. Aus beiden Thätigkeiten vereint, entspringt das Schöne. Ein drittes findet dabei nicht statt.

19. Allein diese Herrschaft über den Gegenstand ist keine Willkühr. Eine tiefere Betrachtung lehrt, dass auch die Idealisirung ihre Gesetze hat und dass sie diese ebenfalls aus der Hand der Natur empfängt. Allerdings liegen diese Gesetze nicht so auf der Oberfläche, wie die der Bildlichkeit. Deshalb kann das mässige Talent wohl die Bildlichkeit des Schönen erreichen, aber nicht die Idealisirung. Diese ist wesentlich das Zeichen des Genius und der Meisterschaft. Alle grossen Künstler sind vor Allem gross in der Idealisirung. Welche unendliche Macht in der Idealisirung wohnt, dafür ist Herrmann und Dorothee von Göthe ein glänzendes Beispiel. Die so oft verschrieenen und verlachten Verhältnisse einer kleinen Stadt und eine einfache Liebe sind hier wesentlich durch die idealisirende Thätigkeit des Dichters zu einem vollendeten Meisterwerk der Kunst gestaltet worden. Weil diese idealisirende Kraft wesentlich dem Genie innewohnt, glaubt man, dass hier überhaupt keine Regeln bestehen; allein sie sind vorhanden, sie sind in dem Realen selbst zu lesen, aber nur das Genie versteht ihre Schrift zu entziffern.

20. Dass die Natur und das reale Geschehen auch hier die Lehrer sind, erhellt zunächst daraus, dass das Bedeutende wie das Prosaische nur an ihrer Hand erkannt werden können. Nur das reale Leben lehrt, mit welchen Handlungen sich Gefühle verknüpfen, welche Mienen, welche Geberden, welche Bewegungen Ausdruck eines Seelischen sind und welche nur der Nothdurft und eintönigen Arbeit des Lebens dienen. So wie das Seelenvolle im Menschen und in der Natur nur aus der Beobachtung erkannt werden kann, so auch nur das Seelenlose. Nur diese Beobachtung kann also dem Künstler lehren, was aus seinem Realen zu beseitigen ist.

21. Ebenso kann nur die Beobachtung ihm zeigen, durch welche Mittel und Elemente eine Steigerung des Seelenvollen im Bilde er-

reicht werden kann. Der Künstler hat die natürliche Steigerung der Affekte und Leidenschaften in ihren realen Aeusserungen und Worten zu studiren; da findet er die Richtungen, in denen diese Steigerung sich vollzieht. In diesen Richtungen und Elementen hat er die Mittel, dem Seelischen seines Bildes den kräftigern Ausdruck über das Reale hinaus zu geben, wie es das Schöne verlangt.

22. So leicht indess diese Regeln aufzustellen sind, so schwer ist ihre Anwendung auf den einzelnen Fall, weil die Elemente der verschiedensten Gefühle im Realen dicht bei einander liegen und jede Verstärkung des einen leicht in die Elemente des andern gerathen lässt. Auch die Entfernung des Bedeutungslosen oder Störenden hat ihre Schranke an dem innigen Zusammenhange aller Elemente im Realen mit seinem Seelischen und mit seinem Begriffe überhaupt. Vor allem ist es die menschliche Gestalt und das menschliche Benehmen, welches hier die feinsten Gränzen zeigt. Der Ausdruck der Freude kann durch einen feinen Zug in den Wangen und Munde gesteigert werden; aber unmittelbar daran liegt die Gränze, über welche hinaus die Steigerung zur Fratze wird.

23. Ein kleiner Mund, grosse Augen, feine Brauen, volle Wangen sind schön; der gute Maler weiss diese Elemente durch feine, kaum merkliche Züge zu steigern; aber wird dies schmale Gebiet überschritten, so wird der kleine Mund geziert, die grossen Augen werden seelenlos, die vollen Backen bäurisch. Aehnliches gilt auch für die Natur. Die Sonne ist in ihrem Glanz erhaben; wird dieser Glanz zu sehr verstärkt, so wird sie blendend und das Erhabene verschwindet. Die Nacht ist in ihrem Dunkel seelenvoll; aber malt der Maler sie zu dunkel, so geht die Schönheit zu Grunde. Ein Kornfeld ist als Zeichen des Fleisses, der Kultur ein Seelenvolles; man vermisst es schmerzlich in den Landschaften Kleinasiens; aber eine Gegend mit lauter Kornfeldern wird prosaisch und langweilig.

24. Auf diesen Gränzen, welche das Reale selbst der Idealisirung des Künstlers zieht, beruht die Möglichkeit der Karrikatur. Diese hat diese Gränzen überschritten, und dies ist ihr Wesen. Sie ist überladen, und zwar in dem Bedeutenden, indem dessen Züge durch Idealisirung absichtlich bei ihr überschritten sind. Die Karrikatur wird dadurch das Bild der entgegengesetzten Zustände; sie nimmt damit das Element des Verkehrten in sich auf und wird dadurch zu einem Bestandtheile des Komisch-Schönen.

B. Die Besonderung der Idealisirung.

1. In den bildenden Künsten.

1. Der im vorgehenden Abschnitt gegebene Begriff des Idealisirens wird bei seiner Verfolgung in die einzelnen Künste grössere Klarheit erlangen. Es werden in allen Künsten die drei Richtungen des Idealisirens sich nachweisen lassen. Im schönen Park entfernt der Gärtner das Unkraut aus dem Rasen, das Laub aus den Wegen, die dürren Aeste von den Bäumen; die wilde Fluth des Gewitters wird durch das Wehr von dem, den Park durchschneidenden Bache abgeleitet; dies ist die reinigende Thätigkeit. Weiter pflanzt der Gärtner die Bäume in Gruppen, stellt Nadelholz mit Laubholz zusammen, legt den Bach in Windungen, erweitert ihn hier zum See, nmt dort seinen Lauf bis zum Sturz über Felsen; er stellt die Blumen in dichte Massen zusammen. Alles dies gehört zu der im Idealisiren enthaltenen verstärkenden Thätigkeit. Endlich versucht er mit seinem Material in der Ebene kein Bild einer Gebirgslandschaft darzustellen; er baut erhabene Felsengrotten nicht aus Feldsteinen auf; er macht nicht aus der Gestalt der Bäume durch Beschneiden die Gestalt von Thieren u. s. w. Dies ist die dritte, von dem Material bestimmte Richtung des Idealisirens.

2. In dem Werke der Baukunst entfernt die reinigende Idealisirung alle jene Theile und Behältnisse, welche nur dem Seelenlosen oder der Nothdurft des Lebens dienen. Die Küche, die Stuben des Gesindes, die Vorrathskammern, die Ställe werden aus dem Pallast in Nebengebäude verlegt oder in das Stock unter der Erde gebracht. In dem Münster sind die Zellen für Aufenthalt der Diener, für Aufbewahrung des heiligen Geräthes abgelegen. Es ist deshalb in dem Pallast kein bequemes Wohnen; die Könige bauen sich reale und behagliche Häuser daneben; ebenso ist in der Peterskirsche in Rom, in den Münstern von Cöln und Strassburg der reale Gottesdienst schwierig; nur einzelne Theile, die Kapellen und der Chor, werden dazu benutzt. Das Reale hat auch hier, soweit es seelenlos ist, der Schönheit weichen müssen.

3. Die verstärkende Idealisirung ist in der Baukunst von besonderer Bedeutung, weil ihr Reales das Seelische nicht in der Stärke und Unmittelbarkeit enthält, wie der Mensch, der den Gegenstand der spätern Künste bildet. Indem ihr Reales, das Haus, nicht die Gestalt des Organischen, sondern des Unorganischen an sich hat,

kann die Idealisirung ihre Mittel auch nur aus der Schönheit dieses letzten Gebietes entnehmen. Diese verstärkende Richtung des Idealisirens vergrössert die Räume, welche im realen Hause den seelenvollen Zuständen des Lebens dienen. Aus der Cella wird der griechische Tempel, aus der niedern Basilika wird der christliche Dom mit seinen mehrfachen Schiffen und Emporkirchen. Aus den Zimmern des Wohnhauses werden die Säle der Palläste. Die Fenster, die Thüren werden über das Bedürfniss vergrössert; dem Licht wird der weiteste Eingang geöffnet. Die Stützen und Querbalken werden in Säulen uud Architrave umgewandelt; aus dem einfachen Gewölbe werden Spitzbögen, Kreuzgewölbe, durchbrochene Hallen; für die Glocken werden die Thürme weit über das reale Bedürfniss erhöht und das Portal steigt mit den Thürmen zu riesigen Verhältnissen.

4. Ueberall wird der Schein der Schwere, der Kampf zwischen Tragen und Lasten durch die schlanken Formen der Säulen, durch die zierliche Gestalt ihrer Kapitäler, durch die hohen in das Gewölbe verlaufenden Pfeiler und die Durchbrechung der Mauern und Thürme gemildert; die Enden der Thürme und Pfeiler verlaufen in Blumen und leichte Gewebe. Das verstärkende Idealisiren ist in dieser Kunst so bedeutend, dass die Wissenschaft Mühe hat, ihr Reales darin wiederzufinden. Aber trotzdem bewahrt die Idealisirung ihre Natur; sie behält an dem realen Gotteshause und Wohnhause ihr Richtmaass und ihre Schranke. Immer muss durch alle idealisirende Zuthat die Natur des Realen, des Hauses, hindurchleuchten und nur dadurch bleibt die Baukunst vor dem Maasslosen und Phantastischen bewahrt.

5. An den Baustylen der einzelnen Nationen und Epochen ist leicht zu zeigen, dass das reale Haus des Gottes oder des Fürsten, wie es die Religion und das Klima forderten und die natürlichen Mittel des Landes es gestatteten, auch die Idealisirung des schönen Bauwerkes bestimmt haben. Es ist zu wenig, wenn Hegel in dem realen Hause nur das anatomische Knochengerüste anerkennt, das die Kunst näher zu formiren habe (X. B. 370). Die dritte Richtung des Idealisirens ist leicht zu erkennen, wenn man Bauwerke aus verschiedenem Material vergleicht. Obgleich sie denselben Styl einhalten, ist doch das Kunstbauwerk aus Sandstein anders gestaltet, als das aus Ziegeln, und die ausgedehnte Anwendung des Eisens, Zinkes und Glases in der Gegenwart lässt bereits ihren Einfluss in neuen idealisirenden Formen erkennen.

6. Für die Plastik ist der Mensch das seelenvolle Reale. Vermöge seiner Natur sind hier der Idealisirung andere Gränzen, als bei der Baukunst gezogen. In der menschlichen Gestalt und Bewegung,

in seinem Antlitz ist Alles seelenvoll und eine leise Veränderung der Mienen, der Stellung giebt das Bild eines durchaus andern Gefühls. Die reinigende und verstärkende Idealisirung hat deshalb hier nur einen feinen schmalen Raum und im Vergleich zum Bauwerk scheint für sie kaum ein Platz bei der Statüe vorhanden zu sein. Allein gerade das Seelenvolle der menschlichen Gestalt hebt diese Schranke wieder auf, indem selbst die leiseste Verstärkung des Natürlichen den Zweck des Künstlers in gleichem Grade erfüllt, wie dort Verstärkungen, die das Auge kaum auf einmal fassen kann.

7. Indem hier der Mensch das Reale für alle Länder und Zeiten bleibt und dessen Gestalt nicht, wie die der Häuser, nach den Sitten und Zeiten wechselt, konnte in dieser Kunst die Thätigkeit der einzelnen Völker in der vollkommnen Idealisirung der menschlichen Gestalt in einander greifen und das von der einen Nation Erreichte von der andern weiter geführt werden. So zeigt die Kunstgeschichte, dass das, was der Orient und Aegypten hier begonnen hatten, von den Griechen übernommen und hier nach Jahrhunderten endlich zur Vollendung gebracht worden ist.

8. In den Werken der griechischen Bildhauer und mittelbar der griechischen Maler ist die Idealisirung der menschlichen Gestalt bis zum Gipfel geführt; ihre Werke gelten noch heute in diesem Punkte für die Muster, welche nicht übertroffen werden können. Diese Ideale sind dabei nicht einförmig, beschränken sich nicht auf die allgemeine Gattung, sondern bieten die Muster für alle Altersstufen, für beide Geschlechter und selbst für die verschiedenen Charaktere und Affekte. Bei diesen Idealen drängt sich die Frage hervor, auf welche Weise sie von den Griechen gewonnen worden sind.

9. Man erkennt an, dass für diese Werke kein einzelner Mensch als Modell gesessen hat; man gesteht auch zu, dass sie aus den einzelnen schönen Formen und Theilen, wie sie in einer grossen Zahl schöner Menschen zerstreut gefunden werden, nicht durch Zusammensuchen und Verbindung gewonnen werden konnten. Das Ebenmaass und die Einheit der einzelnen Theile konnte auf diese Weise nicht erreicht werden. Welcher Weg blieb da übrig? Hegel verweist auf die Phantasie des Künstlers; Lessing auf das Urbild, wie es die Natur sich gedacht hat. Allein dieses Urbild hat immer bestanden und Phantasie haben auch die Orientalen gehabt; weshalb haben trotzdem erst die Griechen dieses Ideal erreicht?

10. Es liegt nahe, die Ursache in dem schönen Menschenschlag ihres Landes zu suchen; vielfach wird behauptet, dass bei ihnen auch der reale Mensch schöner gestaltet und in zahlreichern Individuen vor-

handen gewesen sei. Allein diese Behauptung bleibt sehr zweifelhaft, wenn man die heutige Bevölkerung der griechischen Inseln betrachtet, wo der griechische Stamm sich am reinsten erhalten hat, und wenn man antike Portraitbüsten berühmter Männer aus den besten Geschlechtern des Alterthums vergleicht, welche von jenen Formen des Ideals sehr wenig enthalten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Zahl schöner Menschen bei den Griechen der klassischen Periode nicht grösser gewesen ist, wie vorher im Orient und später im Occident.

11. Das Verdienst dieser Idealisirung gebührt deshalb nicht der Natur, sondern den griechischen Künstlern; aber ihnen nicht allein, sondern auch den Künstlern des Orients und Aegyptens. Die Kunstgeschichte zeigt hier einen ununterbrochenen Zusammenhang; eine stetige, aber dabei höchst langsame Entwicklung, an der Jahrtausende hindurch gearbeitet worden ist, und in welcher der einzelne, selbst grössere Künstler immer nur einen geringen Beitrag zum Fortschritt geliefert hat. Erst Dädalos löste bei den Aegyptern nach der Fabel die Arme der Statüen von dem Oberkörper; erst Polyklet wagte den Schwerpunkt des Körpers auf ein Bein zu bringen und erst Praxiteles verlegte den Schwerpunkt der Gestalt ausserhalb ihrer. Erst die Griechen überwandten die ägyptische Verbindung der Seitenstellung des Gesichts mit der Breitenstellung der Brust und Arme, und selbst bei ihnen zeigen die äginetischen Skulpturen, dass sie Jahrhunderte lang das steife Lächeln der Götterstatüen nicht überwinden konnten.

12. Bei dieser Auffassung verliert das griechische Ideal der Menschengestalt sein Wunderbares. Indem die grossen Künstler durch Jahrhunderte hindurch daran arbeiteten; indem jeder Fortschritt von den Spätern bewahrt und benutzt werden konnte; indem die realen Muster dieselben blieben und das Studium ihrer Schönheit nicht durch einen Wechsel des Gegenstandes gestört wurde, erklärt es sich, wie man allmählig diese Ideale erreichen konnte.

13. Das Reale hat auch hier den Leitfaden geboten, so schwer derselbe auch zu erkennen ist. Wenn auch kein realer Mensch das volle Modell zu diesen Idealen abgeben konnte, wenn ebenso wenig das einzelne Schöne dabei von Vielen zusammengesucht und verbunden werden konnte, so boten doch die einzelnen Schönheiten den Anhalt. Die sorgsame Beobachtung des Künstlers fand da nicht blos einzelne schöne Theile und Glieder, sondern auch das Muster für ihre Verbindung; das Maass für die Verhältnisse der Grösse und Stellung der einzelnen Theile zu einander. Diese realen Vorbilder konnten nicht mit dem Zirkel gemessen und abgezeichnet werden, aber der Künstler

bewahrte sie in seinem Gedächtniss und nach Anleitung der Formen und Verhältnisse und Richtungen, welche er so allmählig in sich aufgenommen hatte, vermochte seine Phantasie die umfassenden Verbindungen der schönen Theile zu finden, obgleich sie in keinem einzelnen Menschen zu sehen waren.

14. So wurde allmählig die Bahn zu dem Ideale geebnet. Nachdem einmal die griechische Kunst sich der steifen Fesseln Aegyptens entledigt hatte, konnte der Fortschritt schneller geschehen und durch Versuche in fügsamem Material das neue Bild der Phantasie erprobt und so die feinere Idealisirung beschleunigt werden. Weder eine göttliche noch eine logische Idee hat hierbei den Künstler geleitet; mit der Phrase, »dass die Seele sich selbst ihren Leib bilde, dass die »Gestalt der Skulptur durchweg aus dem reinen Geiste der denkenden »Einbildungskraft hervorgehen müsse« (Hegel X. B. 376), konnte der Künstler nicht weiter kommen; nur die Beobachtung des Realen konnte ihm den Weg zeigen.

15. Den letzten Anhalt gab den griechischen Künstlern der Charakter und das Leben ihres Volkes. Indem die Griechen Geist und Körper in gleichem Verhältniss ausbildeten; indem die Gymnastik und die öffentlichen Festspiele für Gewandtheit des Körpers nach allen Richtungen sorgten; indem der Ackerbau wie das Handwerk, die Schifffahrt wie der Handel, die Arbeit des Krieges wie die des Friedens, körperliche wie geistige Thätigkeit in gleichen Verhältnissen betrieben wurden, erhielt diese Harmonie des Lebens auch in der körperlichen Gestalt und in den Zügen des Antlitzes ihren Ausdruck und der feine Sinn der Künstler erkannte die Formen und Züge, in denen dieses Ebenmaass sich aussprach; sie wurden ihm der Maassstab für sein Ideal des Menschen.

16. Er brachte nicht, wie so oft behauptet wird, die schönen Formen schon vor der Erfahrung, für sich und in seinem Kopfe fertig herbei, so dass er an ihnen das Maass für die Schönheit des realen Menschen gehabt und diese danach nur auszuwählen gebraucht hätte; vielmehr entwickelte sich das griechische Ideal der Menschengestalt für den Künstler erst aus der Beobachtung des realen Menschen. Als schön galt ihm das, was als Ausdruck des Gefühles und jener Harmonie der Seele hervortrat. Welche Formen, welche Züge dies waren, konnte er nur aus der Beobachtung entnehmen; erst aus den Formen, die die Beobachtung ihm als seelenvoll, als maassvoll erkennen liess, entwickelte sich sein Maassstab und sein Bild des Ideal-Schönen. Nicht das Schöne war das erste, sondern das Seelenvolle; wo dieses gefunden und durch das Ebenmaass des Ganzen ge-

mildert, im Leben angetroffen wurde, da bildete sich daraus ein Element und ein Maassstab des Schönen.

17. Ein Theil des griechischen Ideals mag auch durch eine Verknüpfung seelenvoller Theile, die zuerst innerhalb der Phantasie des Künstlers sich vollzog, gewonnen sein. Es liegt dies in der Freiheit, welche jeder Idealisirung zu Grunde liegt. Aber jede solche zunächst in der Phantasie gebildete Gestaltung wird unzweifelhaft mit aller Vorsicht an den vorhandenen realen Gestalten geprüft worden sein, ehe sie zum typischen Zug des Ideals erhoben wurde. Auf diese Weise kann das griechische Ideal der Menschengestalt mit Recht als das Werk der Künstler gelten, obgleich doch kein Theil an ihm ist, wo das seelenvolle Reale nicht das Muster, die Unterlage und den Anhalt geboten hat. Nur dadurch, dass die Griechen die reinigende und die verstärkende Idealisirung in ihrem wahren Sinn erfassten und vollzogen, dass sie selbst für die Freiheit dieses Theiles der künstlerischen Thätigkeit die Schranken in dem Realen erkannten, blieben sie vor den Ungeheuern Indiens und vor den widerlichen symbolischen Verbindungen von Thier und Mensch, in die Aegypten gerathen war, bewahrt.

18. Hegel trägt kein Bedenken, bei den einzelnen Theilen der Gestalt den Ansichten Winkelmanns zu folgen und die idealisirten Formen, wie sie die Griechen festgestellt haben, aus ihren Beziehungen auf das Seelische und auf das Gefühl abzuleiten. So war das griechische Profil, die beinah gerade und ziemlich senkrechte Linie von der Stirn bis zur Nasenspitze, sicherlich auch bei dem griechischen Volke eine Seltenheit. Wenn die Künstler sie dennoch in ihr Ideal aufnahmen, so liegt, wie Hegel anerkennt, es darin, dass damit die Nase den Theilen des Antlitzes näher trat, welche dem Denken und den nicht sinnlichen Gefühlen angehören; die Nase wurde von der Einheit mit dem Munde losgetrennt, die bei den Thieren die Nase zur Dienerin der sinnlichen Triebe macht.

19. In ähnlicher Weise wird die niedere Stirn, das volle Haar, das runde Kinn von Hegel gerechtfertigt, weil diese Formen der Jugend angehören und damit das Zeichen der Kraft, des erblühenden Lebens, der Freude sind. Dies alles ist richtig; allein doch nur deshalb, weil die Beobachtung der realen Menschen diese Formen mit diesen geistigen Zuständen als verknüpft darlegt. An sich ist zwischen beiden nicht die mindeste Aehnlichkeit und es ist unmöglich, zu beweisen, dass diese Gefühle in diesen Formen bei dem Menschen sich darstellen müssen. Ist dies richtig, so ist auch alles Gerede von Identität der Seele und des Leibes, von Verleiblichung

des Begriffes u. s. w. leer und nutzlos. Der Künstler hat vielmehr das Reale zu studiren und aus ihm allein den Anhalt für die Idealisirung der menschlischen Gestalt zu entnehmen.

20. Dem widerspricht auch nicht, dass nach den Aeusserungen einzelner grosser Künstler die Gestalten ihrer Werke plötzlich und mit einem Male fertig vor ihrer Seele gestanden haben. Raphael äussert sich in dieser Weise in einem Briefe an einen Freund, nachdem er vorher über die Seltenheit schöner Frauen in Italien geklagt hat. Indess hatte Raphael bereits die Ideale der antiken Künstler und der italienischen Maler seit dem 14. Jahrhundert vor sich. In seiner Seele lagen diese veredelten Gestalten bereits aufbewahrt; er hatte ihnen aus sich selbst verhältnissmässig nur Weniges hinzuzufügen und es liegt in der Natur der künstlerischen Conceptionen, dass diese Zuthat sich mit dem bereits von Aussen aufgenommenen Schönen zu einem Ganzen in der Seele unbewusst verbindet und erst in dieser Einheit als bewusstes Bild in die Phantasie eintritt.

21. Die Idealisirung beschränkte sich bei den Griechen nicht auf die ideal-schöne Gestalt des Menschen. Auch das Naturalistisch-Schöne in den Gestalten der Barbaren, in den Gestalten der Faune und Satyrn und der Thiere ist von ihnen mit gleicher Sorgfalt idealisirt worden, wie später bei der Entwicklung dieser Arten des Schönen dargelegt werden wird. Insbesondere zeigen ihre Statüen gefangener Barbaren, mit welchem feinen Verständniss die Griechen auch das Naturalistische und Einseitige zu erfassen und in dieser Richtung eigenthümlich zu idealisiren verstanden haben. Jeder erkennt in der Gruppe des Pätus und der Arria Barbaren, und dennoch erkennt auch jeder die Veredelung der Züge, ohne dass ihre barbarische Grundform verlassen ist.

22. Die drei unterschiedenen Richtungen des Idealisirens sind in der Plastik leicht aufzufinden. Die reinigende Richtung beseitigt die zufälligen Mängel der Gestalt, die Runzeln der Haut, die Störungen des Ebenmaasses, welche durch einseitige Anstrengung und Arbeit in die Glieder und Züge der realen Menschen kommt. Die verstärkende Richtung verändert die Normalgestalt im Interesse einzelner Stimmungen und Charaktere. Die Stirn des Herkules ist niedriger als die des Apoll; aber seine Muskeln sind stärker als bei diesem. Die Beine und der Unterleib sind bei dem Apoll von Belvedere über das Normale verlängert, um die Erhabenheit der Gestalt zu steigern.

23. Im Allgemeinen sind bei Gestalten, die über die erste Stufe der Jugend hinaus sind, die einzelnen Muskeln und Sehnen stärker

herausgearbeitet, als bei dem realen Menschen der Fall ist. Es fällt dies dem Laien auf. Bei der Bewegungslosigkeit des plastischen Werkes war indess der Künstler genöthigt, das Leben in der Gliederung der Muskeln stärker hervortreten zu lassen. Es giebt Statüen aus späterer Zeit, die im Interesse der Naturtreue und der zarten Rundung der Gestalt diese stärkere Gliederung vermeiden; allein man bemerkt bei ihrem Anblick sofort, dass sie damit an Lebendigkeit und Beweglichkeit verloren haben; erst bei ihnen sieht man, dass sie von Marmor sind.

24. Die dritte, von dem Material bedingte Richtung des Idealisirens zeigt sich in der Behandlung des Haupt- und Barthaares, der Augenbrauen und Augen; ebenso in dem Unterschied der Gegenstände des Reliefs und der Statüen. Das Haar kann in Marmor nicht getreu nachgebildet werden; deshalb geben die Bildner es nur in starken Locken, Wellen, Bündeln; die Augenbrauen bleiben ganz weg, das Auge bleibt todt. In einzelnen Fällen ist die Pupille durch eine leise Vertiefung angedeutet, wo der Blick nicht entbehrt werden konnte. Im Uebrigen haben jene Künstler, welche frei von den Rücksichten auf die religiösen Regeln des Kultus arbeiten konnten, sich der Edelsteine und andrer Mittel für die Nachbildung der Augen enthalten. Im Relief sind die Handlungsbilder häufiger und sie sind malerischer behandelt, weil hier das Material weniger mit der Schwere zu kämpfen hat.

25. Ein Gegenstand, an dem die idealisirende Thätigkeit der Plastik besonders deutlich hervortritt, sind die Kleidung und die Waffen. Die Plastik ist auf das Element der Körpergestalt für ihr Bild beschränkt; sie hat weder Farben noch besondere Lichtmittel. Es ist deshalb natürlich, dass sie ihre Gestalten von den Kleidern möglichst zu befreien sucht. Die Kleiderstoffe an sich sind kein Gegenstand treuer Nachbildung für ihr Material, vor Allem aber fehlt dem Kleide das starke Seelenvolle des menschlichen Körpers. Die Malerei hat andre Hilfsmittel und kann damit das Seelenvolle genügend verstärken; aber die Plastik hat nur die Gestalt; sie sucht deshalb alles davon abzuhalten, was sie verhüllt und verändert.

26. Hieraus erklärt sich das Vorherrschen des Nackten in dieser Kunst, wie in keiner andern. Es geht weit über die reale Sitte selbst der südlichen Länder und des Alterthums und ist lediglich ein Ergebniss der Idealisirung. Die Kunst gerieth hier in Konflikt mit der Schaam; allein trotzdem liess sie das Nackte nicht fallen. Allerdings wird dabei dem Charakter und dem Geschlechte Rechnung getragen; die ernsten Gottheiten, die Könige, die Priester, die Staatsmänner, die

Matronen werden bekleidet dargestellt; aber selbst da ist die Kleidung überall zurückgedrängt, vermindert, verdünnt, so weit es irgend mit Charakter und Sitte sich verträgt. Der Jupiter des Phidias war an Brust und Schultern entblösst.

27. Wo das Kleid nicht beseitigt werden konnte, wird es wenigstens idealisirt. Die reale Tracht bot nicht diesen Reichthum der Gewandung, nicht den üppigen Faltenwurf, wie die plastischen Kunstwerke ihn aufweisen. Trotz der Hülle scheint hier der Körper selbst hindurch. Die groben Wollenstoffe der realen Kleidung bei den Griechen führten zu keinem so vollendeten Faltenwurfe; auch hier ist also das Reale idealisirt. Dahin gehört ferner, dass der Künstler die Kleidung, die Bewaffnung auf ein Stück beschränkte; Apoll trägt nur den Mantel und Sandalen, nichts weiter; Achill nur den Helm und das Schwert, aber keinen Panzer, keine Schienen, die die Gestalt verhüllen. Die moderne Kunst findet hier an der heutigen Kleidung grosse Schwierigkeiten. Bei historischen Stoffen hebt die zu starke Idealisirung der Kleidung die geschichtliche Beziehung auf und umgekehrt ist die moderne Kleidung und Uniform weder ideal- noch naturalistisch-schön; dessenungeachtet sind diese Schwierigkeiten oft glücklich überwunden, wie z. B. bei den Statüen der Generäle des siebenjährigen Krieges am Wilhelmsplatz in Berlin.

28. Die Malerei nimmt die Stoffe der drei vorgehenden Künste in ihre Bilder auf; sie bietet ebensowohl die Natur, wie die Werke des Menschen und diesen selbst. Die Idealisirung, wie sie in jenen Künsten hervorgetreten ist, wiederholt sich deshalb in ihr; aber bei ihren reichern Mitteln treten neue Formen hinzu. Da die Malerei eine Mehrheit von Gegenständen und Handlungsbilder aufnehmen kann, so fällt der wichtigere Theil ihrer Idealisirung in die Bestimmungen des Kunstwerkes und wird dort darzulegen sein. Hier bleibt nur das Elementare zu berühren.

29. Indem das Material dieser Kunst von der Körperlichkeit befreit ist, kann die Idealisirung der Gestalten weiter gehen, als bei körperlichem Material; wie die Gestalten der Gespenster, der Höllengeister zeigen. Ein anderes Mittel sind die Verkürzungen, in denen Michel Angelo die Bahn gebrochen hat. Vor Allem dient die Farbe zur Steigerung des Seelenvollen. Die Venetianische Schule hat hierin ihre Eigenthümlichkeit. Durch die Steigerung des Lufttones, durch allgemeine Färbung im Gegensatze zu den Lokaltönen wird das Landschaftsbild idealisirt und sein Seelenvolles so gehoben, dass viele Beschauer erst an dem Gemälde die Schönheit einer Landschaft, einer Scenerie bemerken, an der sie in der Wirklichkeit gleichgültig vorüber-

gegangen sind. Ein weiteres Mittel der Idealisirung ist das Helldunkel; sei es, dass das Licht aus dem Hintergrunde kommt, oder in farbigen Reflexen sich bricht, oder in ein dunkles Gemach hineinscheint und starke Schatten und Lichter herbeiführt. Die Malerei besitzt hier Mittel, das Natürliche zu steigern, deren Wirkung in einzelnen berühmten Bildern, wie »die Nacht von Corregio« und »die »Magdalene von Schiavone« allbekannt ist.

2. In der Musik.

1. In der Musik hat die Idealisirung das Kunstschöne von seinem Realen ebenso weit entfernt, wie in der Baukunst. Es ist wesentlich diese künstlerische Thätigkeit, welche den Streit veranlasst hat, ob das Musikalisch-Schöne ein Bild oder die Sache selbst sei. Dieser Streit besteht, wenn auch minder heftig, schon für die Werke der Baukunst. Für diese ist indess nachgewiesen worden, dass das Haus das Reale ist, aus welchem die Kunstbauwerke hervorgegangen sind und von dessen Natur selbst die Idealisirung der Bauwerke ihre Richtung empfangen hat. Bei der vielfachen Verwandtschaft des baulichen und musikalischen Kunstwerkes lässt es sich erwarten, dass dieser Streit auch für die Musik einen ähnlichen Ursprung hat und eine ähnliche Erledigung finden wird. Das Wichtigste hierüber ist schon in der Lehre von der Bildlichkeit des Schönen beigebracht; hier ist nur das hinzuzufügen, was sich auf die Idealisirung des Musikalisch-Schönen bezieht.

2. Die reinigende Thätigkeit der Idealisirung zeigt sich hier in der Beseitigung aller unmusikalischen, unbestimmten Klänge, in der Herstellung fester Tonleitern, mit der Ausbildung verschiedener Tonarten. In den Naturlauten der Thiere und Menschen entbehren die Töne noch dieser Reinheit, dieser Bestimmtheit und Sonderung; es ist aber diese künstlerische Verbesserung derselben kein durchaus Neues, sondern eine Idealisirung des in den Naturtönen und in dem Naturgesange bereits, wenn auch mangelhaft und roh Gegebenen. Dasselbe gilt für das Tempo und den Rhythmus der verschiedenen Taktarten. Das Reale dazu ist in den natürlichen Bewegungen des Menschen je nach seinen Affekten und Stimmungen bereits vorhanden; es ist durch die Tonkunst nur die feinere Regelung derselben durch Idealisirung hinzugekommen.

3. Die verstärkende Richtung des Idealisirens zeigt sich in der Ausbildung der Intervalle, der Akkorde, in den Consonanzen und Dissonanzen und ihrer Auflösung, in den weichen und harten Tonarten

und in der Stimmführung. Auch hier bietet die Natur, insbesondere der gleichzeitige Naturgesang Mehrerer einen realen Anhalt, von dem die Kunst ausgegangen ist. Der mehrstimmige Gesang ist nicht reine Erfindung der Tonkünstler; er hat eine reale, wenn auch rohe Unterlage, insbesondere bei den nördlichen Völkern gehabt, welchen Stoff die Kunst im Mittelalter aufgenommen und zur Harmonie und Polyphonie idealisirend ausgebildet hat. Die natürlichen Verknüpfungen zwischen Gefühl und Ton, Rhythmus und Zeitmaass, wie sie in dem Menschen bestehen, sind auch hier das Reale, welches überall die Richtung des Idealisirens in der Tonkunst bestimmt und sie vor dem Abschweifen in das Seelenlose oder Erkünstelte bewahrt hat.

4. Hanslick bezeichnet richtig die Melodie als den Kernpunkt jedes Musikstücks. Er meint, für diese Melodie gebe es kein reales Vorbild im Natürlichen. Allein dies gilt nur für sie in ihrer vollendeten und idealisirten Form. Will man diese Idealisirung nicht beachten, so kann man dasselbe auch von den Fresken Michel Angelo's in der Sixtinischen Kapelle sagen. Alle künstlerische Zuthat ist hier, wie bei dem Musikstück nur in der Composition und in der Idealisirung des Realen enthalten; aber das Reale selbst hat den Stoff, die Unterlage sowohl für die Werke Michel Angelo's wie Mozart's abgegeben; dort sind es die Gestalten, Stellungen, Geberden des Menschen, hier sein Naturgesang, das Zeitmaass und der Rhythmus seiner vom Affekt geleiteten Bewegungen und Reden. Der Tonkünstler nimmt diese realen Elemente des Affektes in sein Gedächtniss auf, wie der Maler jene realen sichtbaren Elemente der Gefühle; sie enthalten für beide das Skelett oder die noch unverbundenen Glieder ihres Bildes, welche dann die Phantasie erfasst und componirend und idealisirend zu einem Schönen gestaltet. Hätten die Melodieen nicht ihren Ursprung und Anhalt an diesen realen Aeusserungen, sie wären nie aus blosser Phantasie geschaffen worden.

5. Die dritte Richtung ist an den Klangfarben erkennbar, welche durch die verschiedenen Instrumente und deren Mischung in das musikalische Bild eintreten. Hier ist es das Material, durch welches in seiner Weise das Seelenvolle des Realen gesteigert wird und welches zur Vollendung der Schönheit des musikalischen Bildes mitwirkt. Auch das Element des Rhythmus kann durch die Natur einzelner Instrumente in dieser Weise idealisirt werden. Die Pianoforte-Musik hat einen ihrer bedeutendsten Vorzüge in der Bestimmtheit ihrer Töne und in der Klarheit der rhythmischen Bewegung. Auch die Pauken wirken wesentlich durch die idealisirende Verstärkung des rhythmischen Elementes.

6. Die grossen Unterschiede, welche das Musikalisch-Schöne durch die Idealisirung gegen sein Reales annimmt, sind es, welche Hanslick irregeführt und zu der Behauptung verleitet haben, dass für das Musikalisch-Schöne überhaupt kein Reales bestehe, dass die Musik kein Bild sei, sondern dass sie schön sei durch sich selbst und nicht durch ihre Bedeutung. Er vergleicht sie deshalb mit dem Kaleidoskop; allein er muss sofort dieses Gleichniss verwerfen und anerkennen, dass das Werk der Musik eine That des Geistes ist. Soll aber der Geist hier nicht blind und zufällig, wie das Kaleidoskop, wirken, so muss er einen Anhalt, eine Regel oder ein Vorbild haben, nach dem er schafft. Damit zeigt sich schon die Nothwendigkeit eines Realen. Hanslick sucht nun dieses Reale in blossen Formen; consequent hätte ihn dies zu dem ästhetischen Prinzip von Herbart und Zimmermann führen müssen. Allein auch die blossen Beziehungen und Verhältnisse sind ihm nicht genug; er setzt deshalb das Wesen der Musik in die Idee; allein bei ihrer nähern Bestimmung soll diese Idee in der Musik nur ein Tonliches und kein Begriffliches (Hanslick S. 36) sein und so bleibt für Hanslick als letztes das Musikalisch-Schöne an sich; er ist nicht im Stande, sein Wesen näher zu bezeichnen, d. h. er vermag es nicht wissenschaftlich zu erfassen.

7. Auch Vischer ist durch die starke Idealisirung der Musik gehindert worden, ihre Natur richtig zu erfassen. Er gesteht zwar, »dass ihr Stoff, ihr Nachahmungsgegenstand das Gefühlsleben sei« (III. 816), und von der Idee spricht er hier nicht. Allein er sagt weiter: »Das Wort Stoff passt eigentlich nicht, weil Stoff einen Gegen»stand bezeichnet, der dem Künstler klar als Objekt gegenübersteht; »wogegen das Gefühlsleben auch in seiner Formbestimmtheit vor der »Darstellung so dunkel ist, dass der Künstler diese Form wo ganz »Andersher entlehnt.« Und weiter (III. 830): »Die Musik giebt das »Gefühl in seiner Reinheit, d. h. in seiner Bewusstlosigkeit; aber »darum ist der tiefe Mangel des Gefühls auch der ihrige. An be»stimmten Gegenständen schliesst sich der ganze Reichthum der Ge»fühle auf.«

8. Hier ist Inhalt und Form der Musik vermengt. Der Inhalt der Musik ist, wie der jeder andern Kunst, das Gefühl des Menschen in seinen mannichfachen Besonderungen der Lust und des Sittlichen. Diese Gefühle sind aber seiende Zustände der Seele, im Gegensatz zu ihrem Wissen; sie können deshalb in keiner Kunst an sich selbst ein Wissen oder ein Bewusstes sein; sie sind überall nur ein Gegenstand des Wissens der Seele. Sie sind aber deshalb nichts Dunkles; vielmehr giebt die Selbstwahrnehmung von ihnen genau dieselbe Kunde,

wie die Sinneswahrnehmung von den äusssern Gegenständen, von den Farben, Gestalten und Tönen. Diese Gefühle sind in Folge der Einheit von Leib und Seele sowohl mit sichtbaren wie mit hörbaren und rhythmischen Elementen des Körpers ursachlich verknüpft. Diese Verknüpfungen machen den Körper und seine Aeusserungen zu einem Seelenvollen und indem die Künste diese sinnlichen Elemente in ihr Bild übernehmen, werden sie zugleich Bilder der damit im realen Menschen verknüpften Gefühle und damit die Grundlage des Schönen.

9. Die Musik braucht deshalb ihre Form nicht »wo ganz Anders her« zu entnehmen; sie hat sie ebenso deutlich an dem singenden und rhythmisch sich bewegenden Menschen, wie die Malerei an den Mienen und der Gestalt desselben. Die Musik steht deshalb in allen wesentlichen Bestimmungen des Schönen den bildenden Künsten gleich, und wenn sie dennoch dunkler scheint, so liegt dies nicht an dem Mangel bestimmter Formen oder an der Bewusstlosigkeit ihres Inhaltes, sondern an der starken Idealisirung ihres Schönen; vor allem aber an dem Mangel des feinen Gehörs bei dem grössten Theile der Zuhörer.

3. In der Dichtkunst.

1. Der Stoff für das dichterische Schöne ist so reich, dass die Idealisirung sich in dieser Kunst vorzüglich auf die Einheit und Lösung im Kunstwerke zu richten hat, wie später dargelegt werden wird. Es bleibt hier nur die Betrachtung des Elementaren, wobei, wie in den bisher betrachteten Künsten, die drei Richtungen des Idealisirens ebenfalls hervortreten. Die reinigende Idealisirung zeigt sich in der Entfernung und Uebergehung alles Prosaischen, was im wirklichen Leben das Seelenvolle unterbricht und abschwächt. Selbst bei Schilderung des Gestalteten und Räumlichen wird das Bedeutungslose beseitigt. Die bildenden Künste vermögen dies nicht. So schildert Homer die Stadt der Phäaken, durch welche Odysseus hindurchschreitet, nur kurz; erst den Pallast des Alkinoos beschreibt er ausführlich; der Maler dagegen hätte beide Bilder mit gleicher Ausführlichkeit behandeln müssen.

2. Indem das Prosaische des Lebens entfernt wird, rückt die zeitliche Ausdehnung in den Handlungsbildern zusammen und die Entwicklung folgt scheinbar so schnell, dass das Bild oft den Schein der Unnatürlichkeit erhält. So ist im Richard III. von Shakespeare der Uebergang vom äussersten Hass bis zum Beginn der Liebe, welcher sich bei der Lady Anna innerhalb einer Scene mit Richard vollzieht, wegen

dieser Schnelligkeit des Gefühlswechsels getadelt worden. Allein Aehnliches findet sich schon bei Homer. Helena geht im 3. Gesang der Ilias »voll süssem Verlangen im Herzen nach dem ersten Gemahl und »der Heimath der Eltern« auf die Zinnen von Troja, um die Achäer zu sehen. »Hätte ich doch den Tod gewählt, statt Deinem Sohne zu »folgen«, spricht sie zu Priamos. Als Venus dann in Gestalt einer Dienerin sie auffordert, zu dem Paris, der aus der Schlacht geflohen, zu kommen, weigert sie sich dessen mit Entrüstung; nur auf Befehl der Göttin geht sie und empfängt im Hause den Paris mit den Worten: »Kommst du vom Kampfe zurück? Wenn lieber du wärst geblieben, »niedergestreckt von dem Manne, dem tapfern, meinem Gemahl einst«; trotzdem beschwichtigt sie Paris mit wenigen Worten und ladet sie zum Beilager ein:

„Sprachs und schritt zu dem Lager voran; ihm folgte die Gattin
„Und so ruhten sie beide im schön gedrechselten Bette."

3. Diese schnellen Uebergänge in der Stimmung sind nicht als streng naturgetreu zu nehmen; sie sind nur die Folge der durch Idealisirung entfernten, dazwischen liegenden, bedeutungslosen Zustände. Für diese reinigende Idealisirung hat die Dichtkunst in ihrem Material ein unvergleichliches Mittel, wie früher gezeigt worden. Sie kann zwischen bestimmten und unbestimmten Worten, ärmern oder reichern Vorstellungen je nach dem Bedürfniss wählen. Diese begriffliche Unbestimmtheit der Sprachvorstellungen kommt ihr auch bei dem verstärkenden Idealisiren zu Statten. Sie kann dadurch Bilder bieten, die dem Maler wegen der Bestimmtheit seines Materials unmöglich sind. So löst Rudabe bei Firdusi ihre Haarflechten und lässt sie von dem Dache des Pallastes bis zur Erde niederhangen, damit Sal sie ergreifen und daran zu ihr in die Höhe klimmen könne. Dies Bild ist in seiner poetischen Idealisirung hinreissend schön; für den Maler ist es unmöglich. Dasselbe gilt für das dichterische Bild des Homer, wonach der gefallene Mars zehn Morgen Landes bedeckt; und für das Kampfesbild, wo Peiroos dem niedersinkenden Diores den Nabel durchsticht und alle Gedärme zur Erde quellen (Ilias V. 525).

4. Ein überaus wichtiges Mittel für die verstärkende Idealisirung bietet die Sprache in den Beiworten. Der Dichter vermag dadurch gerade diejenige Eigenschaft der Person oder Sache zu verstärken, auf die es ankommt. Dieses Mittel gleicht den Licht-Effekten des Malers. So gehören die grossen Augen der Here schon an sich zu ihrem dichterischen Bilde; indem aber Homer sie farrenäugige oder ochsenäugige Here nennt, verstärkt er diesen Theil ihres Bildes vor dem übrigen in der Vorstellung des Hörers. Ein ander

Mal nennt er sie schneeweissarmig, wo die Situation die Verstärkung dieser Eigenschaft fordert. So droht Zeus mit seinen schrecklichen Händen; er winkt mit seinen schwärzlichen Brauen; Here lächelt mild; der Schlummer naht sanft dem Zeus. Ueberall liegt hier die Bestimmung, welche das Eigenschaftswort bezeichnet, schon an sich in dem Bilde; das Beiwort dient nur diese Eigenschaft in der Vorstellung des Hörers zu verstärken, weil auf ihr die Schönheit der Situation beruht.

5. Die Wirksamkeit dieser Sprachform ist so gross, dass selten ein Vers von dem Dichter ohne ihre Hülfe gebildet wird. Mittelmässige Dichter haben sie durch Häufung der Beiworte noch zu steigern gesucht. Allein damit wird im Gegentheil die idealisirende Verstärkung wieder zerstört. Die Steigerung der einen Eigenschaft wird durch die gleiche einer zweiten, dritten und vierten wieder zu nichte gemacht, da die Vorstellung sie nicht sämmtlich festhalten kann. Homer hat selten mehr als ein Beiwort. Auch in dem persischen Epos des Firdusi herrscht dieselbe Vorsicht. In den Nibelungen findet sich sogar der entgegengesetzte Fehler; hier ist dieses Idealisirungsmittel zu wenig benutzt und die Bildlichkeit der Dichtung hat darunter gelitten. Selbst von den gebrauchten Beiworten sind viele unbildlich; es wird von »den besten Kleidern«, von »herrlichen »Sätteln«, von »allerbester Seide« gesprochen (I. 93); alles Beiworte, die zu allgemein und begrifflich sind.

6. Den Gegensatz dazu bilden die stehenden Beiworte bei Homer. Ihr dichterischer Werth ist bedenklich; durch ihre stete Wiederkehr verfehlen sie das, was ihr Zweck ist, das Bild des Ganzen nach einer Eigenschaft hin zu verstärken. Die Thätigkeit der Phantasie wird durch solche Wiederholung abgestumpft. Auch hat diese stehende Verstärkung selten eine besondere Beziehung auf die vorliegende Situation. Ihr Werth beruht deshalb mehr in den musikalischen Elementen des Verses, welche diese Beiworte in eindringender Weise verstärken. Da die Gedichte Homers zur Zeit ihres Entstehens nicht gelesen, sondern von Rhapsoden laut vorgetragen wurden, so hatten diese musikalischen Elemente eine viel grössere Bedeutung für die Dichtung und mochten dies Uebermaass rechtfertigen.

7. Ein anderes Mittel für die Verstärkung der dichterischen Bilder sind die Metaphern und Gleichnisse, die nur in dieser Kunst möglich sind. Sie sind früher als ein Mittel erwähnt worden, was die Bestimmtheit und Bildlichkeit der Dichtung ergänzt; allein sie dienen auch zur Verstärkung der einzelnen Eigenschaften über das Natürliche hinaus und wirken insofern idealisirend. So die Ver-

gleichung der zur Versammlung herbeieilenden Achäer bei Homer mit den Bienenschwärmen, »die dem hohlen Gestein entwimmeln und in »Traubengestalt die Frühlingsblumen besetzen«. So »durchstürmt der »Atride in Raubthierweise das troische Heer«, um den Paris zu suchen. So »schritten mit Lärm und Gekreisch, wie Vögelschaaren, »die Troer zum Kampf.«

8. Die dritte, von dem Material bestimmte Richtung des Idealisirens zeigt sich in der Dichtung unter anderm darin, dass das räumlich Ausgebreitete und zugleich Seiende in ein zeitliches Geschehen umgewandelt wird, für welches die Sprache bessere Mittel hat. Deshalb giebt Homer keine Beschreibung der Führer des griechischen Heeres vor Troja, sondern lässt den Priamos die Helena nach den einzelnen Fürsten fragen, die er nach und nach bemerkt. Deshalb verwandelt sich bei Homer die Beschreibung der Bilder auf dem Schild des Achill in eine Reihe dichterischer Stimmungsbilder, in denen statt des plastischen Bildes das reale Geschehen dichterisch geschildert wird, was ihnen zu Grunde liegt. Da heisst es: »Die Bräute werden durch die Strassen geführt; laut ertönt das Brautlied; Flöten durchklingen die Reihen der Tanzenden.« In einem andern Bilde werden, »als sie »gelangt an den Ort, Rinder geraubt«; dann »entstürzen die Lauerer »dem Versteck, steigen hurtig auf die Rosse, verfolgen den Feind und »erreichen ihn.« Dies sind keine Schilderungen der Erzbilder auf dem Schilde, sondern selbstständige dichterische Schilderungen der realen Ereignisse, welche den Erzbildern zu Grunde liegen. Durch diesen Kunstgriff hat Homer die Schwierigkeit der Beschreibung des Räumlichen idealisirend umgangen.

4. Die Idealisirung des Naturschönen.

1. Es bleibt noch das Naturschöne in Bezug auf Idealisirung zu betrachten. So wie das Natürliche durch das Vorstellen zuvor in ein Bildliches umgewandelt werden muss, ehe es als Schönes von dem Menschen erfasst und genossen werden kann, so muss auch ausser dieser Verbildlichung noch die Idealisirung des Realen vorhergehen, ehe es rein als Naturschönes gelten und wirken kann. Das Reale muss durch Abhaltung aller realen Beziehungen und Interessen nicht allein als blosses Bild aufgefasst werden, es muss auch von dem Bedeutungslosen und Störenden gereinigt und in seinem Seelenvollen verstärkt werden, wie dies bei dem Kunstschönen geschieht. Der Unterschied gegen letzteres liegt nur darin, dass hier der Beschauer und Geniessende diese Bedingungen selbst vollzieht, während bei dem

Kunstschönen der Künstler dies übernimmt und in einem besondern Materiale verwirklicht.

2. So sieht der Maler bei einem schönen Baume von einzelnen störenden Zweigen, von einem trocknen Aste ab; so bemerkt er den Leberfleck in dem Gesicht einer schönen Frau nicht. So findet der Dichter in der Geschichte der Niederlande einen hervorragenden Mann, den Grafen Egmont; aber seine Thätigkeit ist da zersplittert, mit Unbedeutendem vermengt; sein Charakter ist durch die Beziehungen zu einer Frau und einer zahlreichen Familie prosaisch überladen. Dies Alles lässt der Dichter bei Seite und nun erst wird das Auftreten und die Thätigkeit dieses Helden ein rein Seelenvolles und Schönes.

3. Diese Idealisirung des Natur- und Geschichtlich-Schönen vollziehen aber nicht blos die Künstler, um damit ihr Kunstschönes vorzubereiten, sondern dasselbe muss jeder thun, der dieses Reale als ein Natur-Schönes empfinden will. Kinder und Ungebildete heften ihr Augenmerk bei Personen und Dingen gerade auf das Ungewöhnliche, auf das Mangelhafte, wenn auch Nebensächliche; künstlerische Naturen dagegen sehen diese Mängel gar nicht und halten an dem Seelenvollen fest, was das Reale bietet. Deshalb finden Geschäfts-Reisende in Italien sich in ihren Erwartungen so getäuscht; sie klagen über die Prosa der dortigen Zustände, während es doch nur an ihnen liegt, dass sie nur das Prosaische und nicht das Poetische dieses Landes sehen. Deshalb findet der Dichter in den einfachen Verhältnissen der Familie, des Landlebens, der täglichen Arbeit genügenden Stoff zu dichterischen Bildern, während das auf das Reale gerichtete Interesse prosaischer Menschen nur über Langeweile und Dürre klagt.

4. Indem das Naturschöne somit die gleichen Bestimmungen, wie das Kunstschöne enthalten muss, um als Schönes zu gelten und zu wirken; indem es ein Seelenvolles sein, als ein Bildliches aufgefasst werden und die Aufmerksamkeit auf das Bedeutende sich richten und von dem Prosaischen absehen muss, erhellt, dass der Unterschied des Naturschönen von dem Kunstschönen nicht in dem Mangel einer dieser wesentlichen Bestimmungen liegt, sondern darin, dass diese Bestimmungen nicht sinnlich oder sprachlich verwirklicht, befestigt und für jeden erkennbar gemacht sind, sondern sich blos in dem Vorstellen des Beschauers vollziehen.

5. Man kann deshalb im Gegensatz zu der gewöhnlichen Meinung sagen, dass nur das Kunstschöne Gegenständlichkeit besitzt, das Naturschöne aber nicht; da dieses nur im Vorstellen des Menschen besteht. Das, was gemeinhin Naturschönes genannt wird, ist nur die Unterlage dazu; es ist in Wahrheit nur ein seelenvolles

Reale in höherem Grade, oder Etwas, das eine Aehnlichkeit, oder eine ursachliche Verknüpfung mit solchem hat. Dadurch giebt es der Phantasie des Beschauers den Anstoss, es bildlich und idealisirt und damit als ein Schönes zu fassen. Deshalb wird die Schönheit der Natur und des Geschichtlichen nur von dem erkannt, der eine vorwiegende Empfänglichkeit für ideale Gefühle hat und deshalb zur idealen Auffassung des Realen neigt. Wer in die realen Interessen des Lebens verwickelt, von Ehrgeiz und Spekulationen erfüllt ist, oder mit der Nothdurft des täglichen Lebens zu kämpfen hat, der sieht und hört zwar genau dasselbe, wie jener; aber das Schöne darin bleibt ihm verborgen.

6. Indem das Naturschöne nur im Wissen des Beschauenden sich entwickelt, bleibt der Grad dieser Entwicklung unbestimmt und zufällig. Sowohl die Bildlichkeit wie die Idealisirung wird selten vollständig im Vorstellen ausgeführt; es bleiben reale Interessen und prosaische Bestandtheile eingemengt; deshalb ist das Naturschöne bei den meisten Menschen innerhalb ihres Vorstellens von niedrerer Art, als das Kunstschöne. Auch ist in dem Realen oft ein Seelisches verschiedener Art angedeutet und es ist zufällig, welches von diesen Gefühlen in seinen äussern Elementen von dem Beschauer erfasst und weiter gebildet wird. Der eine sieht in dem Rheinfall nur ein Erhabenes, der andere erfreut sich an der einfachen Schönheit des darüber schwebenden Regenbogens; der dritte nimmt es als Bild der Trauer, des Stürzens und Vergehens, der vierte als ein Bild des ewigen Beharrens in allem Wechsel des Einzelnen. Von all diesen Zufälligkeiten und Schwankungen ist das Kunstschöne frei.

7. Es giebt in der realen Welt Umstände, welche dieser Auffassung des Realen als ein Naturschönes unterstützend zu Hülfe kommen. Vor allem thut dies die zeitliche oder räumliche Entfernung des Gegenstandes. Die Kinder- und Jugendzeit erscheint im spätern Alter poetisch, weil das reale Prosaische, was sie enthielt, aus der Erinnerung verschwunden und nur das Seelenvolle geblieben ist. Die Zeit hat hier die Rolle der idealisirenden Phantasie übernommen. Wenn der antike griechische Staat von der modernen Philosophie vorzugsweise für den Staat der Schönheit erklärt wird, so beruht dies auf einer ähnlichen Täuschung. Es ist der Gegenwart nur das Bedeutende aus dem Leben und der Geschichte dieses Volkes durch die erhaltenen Reste der Literatur und Kunst überliefert worden; das Prosaische, Gemeine, Hässliche, was unzweifelhaft sich in gleichem Maasse, wie jetzt, dazwischen gedrängt gehabt hat, ist aus diesen Nachrichten und Ueberbleibseln nicht mehr erkennbar und so *scheint* nur jenes Volk

durch die idealisirende Wirkung der Zeit vorzugsweise als Inhaber der Schönheit.

8. Indem für grosse Ereignisse und grosse Männer der Gegenwart diese idealisirende Wirkung der Zeit noch fehlt, wird ihre Aufnahme in das Epos oder das Drama unmöglich. Der Dichter könnte wohl selbst diese Idealisirung vollziehen, aber das viele Prosaische, was diesen Personen und Ereignissen anhaftet, ist in dem Gedächtniss der Mitlebenden noch so lebendig, dass der Dichter es nicht zu überwinden vermag. Die prosaische Auffassung der meisten Menschen hält an diesem Bedeutungslosen fest und sie können deshalb dem Dichter in seiner Idealisirung nicht folgen.

9. Aehnlich wie die zeitliche wirkt die räumliche Entfernung. Es verschwinden dann die kleinen und ungehörigen Anhängsel und das Seelenvolle tritt stärker hervor, wenn der Gegenstand als ein Ganzes überblickt und erfasst werden kann. Ein Schiff mit vollen Segeln wird erst in einiger Entfernung schön; die Mühle mit ihrem Geklapper und dem Schreien der mancherlei Thiere auf dem Hofe wird erst in der mildernden Entfernung ein Seelenvolles, was sich zum dichterischen Bilde formt. Aus demselben Grunde wirkt die Aufnahme bestimmter Strassen und Oertlichkeiten einer Stadt in ein Drama bei der Aufführung desselben in dieser Stadt ernüchternd; die Zuschauer kennen hier die Prosa des Realen zu genau. Selbst der Genuss der Oper und des Schauspiels verlangt eine gewisse Entfernung, durch welche die Physiognomien der Schauspieler die Bestimmtheit verlieren, an der man sie als reale Menschen dieser Stadt erkennt.

10. Auch der längere Umgang mit einem Menschen wirkt idealisirend, obgleich man das Gegentheil vermuthen sollte. Jedem wird beifallen, wie oft Menschen bei dem ersten Sehen für hässlich gelten, wie aber mit der steigenden Bekanntschaft und Freundschaft diese Hässlichkeit sich verliert und zuletzt in das Gegentheil umschlägt. Aus dem in diesem Werk aufgestellten Begriff des Schönen ist diese Umwandlung leicht zu erklären. Die Hässlichkeit wie die Schönheit liegt nicht in der Form an sich, sondern nur in ihrer Beziehung und Verknüpfung mit den Gefühlen; was mit Lust und mit Zuständen, die zu ihr führen, regelmässig verknüpft ist, ist schön; was mit Schmerz und Zuständen, die zu ihm führen, verknüpft ist, ist hässlich.

11. Hässliches und Schönes ist deshalb bei den meisten Menschen zugleich vorhanden. Sind nun die hässlichen Elemente hervortretender, als die anderen, so wird das erste Sehen nur einen hässlichen Eindruck gewähren. Erst wenn durch längeren Umgang die

guten Seiten, die Gefälligkeit, die Heiterkeit, das Talentvolle, das Geistreiche des Menschen erkannt sind, werden auch die feineren und verborgenen Elemente und Züge, welche diese Gefühle und Quellen der Lust andeuten, bemerkt und indem die Aufmerksamkeit sich immer mehr ihnen zuwendet, vollzieht sich allmählig die Idealisirung zum Schönen, indem von den hässlichen Zügen abgesehen und nur an jenen festgehalten wird.

12. Auch der Verliebte hält deshalb sein Mädchen für das schönste. Es ist dies nicht blos Täuschung oder Partheilichkeit, sondern Folge der Unbestimmtheit des Naturschönen und der allmähligen Entwickelung der idealisirenden Thätigkeit. Indem der Freund, der Liebhaber sich nur an die Züge des Mädchens hält, welche in Wahrheit auf die Lust und ihre Quellen deuten, ist es keine Täuschung, sondern volle Wahrheit, wenn er ihr Gesicht, ihre Gestalt für schön erklärt. Deshalb sind auch die Photographien im Anfange oft abstossend und erst wenn man das Original mit seinen guten Eigenschaften kennen gelernt hat, findet man sie hübsch, ja wohl schön. Es versteht sich, dass all dies Naturschöne nicht den Grad des Kunstschönen erreicht, weil dort das Störende und Seelenlose zu stark eingemengt ist, um wie bei dem Kunstschönen völlig beseitigt werden zu können.

C. Die Gränzen der Idealisirung.

1. Im Natürlichen.

1. Die Idealisirung enthält das Moment der Freiheit des Künstlers; in ihr liegt, dass er die Natur verlassen soll, dass er in seinem Bilde bald mehr, bald weniger geben soll, als eine reine Nachahmung des Realen. Die tiefere Betrachtung hat gezeigt, dass diese Freiheit allerdings keine Schrankenlosigkeit ist; dass die Reinigung und Verstärkung des Natürlichen ihre Richtung von dem Realen selbst vorgezeichnet erhält. Allein dabei ist die Frage noch offen geblieben, wie weit innerhalb dieser Richtungen die Abweichung von der Natur geschehen darf, ohne das Schöne selbst zu verlieren.

2. Um diese Frage zu beantworten, muss zwischen dem Gebiet der Natur und dem der Sittlichkeit unterschieden werden, da in jedem dieser Gebiete der Begriff des Schönen zu einer andern Antwort führt. Diese Frage, die hier zunächst für die Idealisirung erhoben ist, kehrt auch bei der Composition des Stoffes zu dem Kunstwerk wieder; auch hier kann der Künstler in der Verbindung des Realen sich von der Natur entfernen und da die Verhältnisse in bei-

den Beziehungen für diese Frage dieselben sind, so soll sie hier vollständig erledigt werden, obgleich die Composition erst später in Betracht kommen kann.

3. Wenn die Frage zuerst auf das Natürliche gestellt wird, so gestaltet sie sich zu der bestimmtern Frage: Wie weit das Unwahrscheinliche und das Unnatürliche in das Schöne aufgenommen werden darf. Das Unnatürliche enthält eine Verletzung der Naturgesetze; das Unwahrscheinliche enthält eine solche Verbindung derselben, wie sie in der Natur gewöhnlich nicht angetroffen wird, ohne dass doch eine Verletzung ihrer Gesetze dabei nachgewiesen werden kann. Das Unwahrscheinliche hat seine Grade, wie der Begriff des Ungewöhnlichen; sie bestimmen sich nach dem Verhältniss der Zahl der Ausnahmefälle zur Zahl der Fälle der Regel.

4. Die erste Unnatürlichkeit des Schönen entsteht, wenn man seine Bildlichkeit übersieht, das Schöne als ein Reales behandelt und nun den grossen Unterschied seiner von seinem Gegenstande als ein Unnatürliches behauptet. So ist es höchst unnatürlich, dass die Marmorstatüe sich nicht bewegt, dass die Hebe von Canova ewig im Einschenken verharrt; so ist es höchst unnatürlich, dass der gemalte Fluss nicht fliesst, dass der von dem Winde im Gemälde gebogene Zweig ewig gebogen bleibt. In der Oper ist es höchst unnatürlich, dass der Mörder vorher singt, ehe er seinen Feind ersticht und dass ebenso der Zank zweier Frauen von ihnen abgesungen wird. In dem Drama ist es höchst unnatürlich, dass die edlen Römer ein reines Deutsch in Versen sprechen; dass sie mit blechernen Schwertern einander bekämpfen und dass aus der Wunde des Getödteten kein Blut fliesst.

5. Alle diese Unnatürlichkeiten liegen nicht in dem Inhalt und Stoff des Schönen, nicht in dem Gegenstande und der Handlung, welche das Schöne vorführt, sondern sie kommen aus der Bildlichkeit des Schönen, welches seinem Begriffe nach nur einzelne Elemente seines Realen für die Herstellung seines Bildes benutzt. Sie werden hier nur erwähnt, weil die Kritik wohl auch an dieser Art der Unnatürlichkeit Anstoss genommen hat. Bekanntlich ist die Oper lange Zeit wegen der Unnatürlichkeit, dass Alles in ihr gesungen werde, angegriffen worden. Wenn man indess festhält, dass der Gesang hier überhaupt das wesentliche Material ist, in dem das Bild dargestellt werden kann und soll, so steht dieser Tadel auf derselben Stufe mit dem, dass das Gemälde nur eine bemalte Leinwand ist.

6. Das Bild im Schönen darf nicht alle Elemente seines Gegenstandes in sich aufnehmen; es muss sich von ihm unterschieden halten

und dieser Unterschied muss selbst für den Beschauer deutlich hervortreten; denn nur dadurch ist es ein Schönes, nur dadurch kann es die idealen Gefühle in ihm erwecken. Wenn deshalb der Componist das Bild eines Streites in Tönen und der Dichter in metrischen Versen bietet, so bieten sie nicht ein völlig von dem Gegenstand Verschiedenes, sondern sie beschränken sich bei ihrem Bilde nur auf einzelne Elemente dieses realen Streites. Sie wählen aus dem Realen die in ihm enthaltenen Elemente des Tönens und des Rhythmus und benutzen diese allein für ihr Bild durch das Material der musikalischen Instrumente oder der Sprache. Damit ist das genügend deutliche Bild des Realen hergestellt, welches natürlich den Unterschied seiner von dem Realen nicht ausschliesst. Will man diesen Unterschied eine Unnatürlichkeit nennen, so ist ihm diese unentbehrlich. Sie wird auch mit Leichtigkeit von dem Beschauer überwunden, d. h. durch Illusion aufgehoben, weil zwar nicht das Thier, aber der Mensch idealer Gefühle fähig ist und diese allein durch das Bild des Realen erweckt werden können.

7. Es folgt zugleich hieraus, dass innerhalb ein und desselben Kunstwerks mit dem Material der Bildlichkeit nicht gewechselt werden darf. Es darf deshalb der Marmorstatüe kein goldner Stab in die Hand gegeben werden, denn der Marmor ist das Material für Alles und die Einmischung eines realen Gegenstandes stört gerade die Illusion. Ebenso ist es ein Fehler, wenn in der Oper nicht Alles gesungen, sondern Einzelnes gesprochen wird; oder wenn eine Handlung halb in Gemälden und halb in dichterischen Bildern geboten wird. Deshalb ist es selbst bedenklich, die Musik, wie sie Beethoven zum Egmont componirt hat, bei der Aufführung des Trauerspiels in die Zwischenakte einzuschieben. Ebenso ist der neueste Versuch in Romeo und Julie von Gounod, ein lebendes Bild aus den später auftretenden Personen der Oper, d. h. ein Gemälde dem Drama mit der Ouvertüre vorauszuschicken, eine fehlerhafte Vermischung der Darstellungsmittel.

8. Abgesehen von diesen Fällen bleibt hier nur die Unnatürlichkeit und die Unwahrscheinlichkeit des Gegenstandes oder der Handlung zu betrachten, welche den Stoff des Bildes abgiebt. Hier zeigt nun die Beobachtung des vorhandenen Kunstschönen, dass in demselben des Unnatürlichen viel enthalten ist. Es ist zum Theil die Folge der Idealisirung des Realen. Schon im schönen Park ist das Wachsen der Blumen in geometrischen Figuren des Bodens ein Unnatürliches; ebenso fehlt es für die Pyramiden, wie für den vollendeten gothischen Münster an einem natürlichen Vorbilde. In der Plastik sind die Centauren, die Satyrn mit Bocksfüssen, die Herma-

phroditen gegen die Gesetze der Natur. In den Gemälden ziehen Tauben einen Götterwagen durch die Luft; der Tod kommt als Gerippe mit der Sense; in Kaulbach's Zeitalter der Reformation sitzen Männer bei einander, die in verschiedenen Jahrhunderten gelebt haben und Raphael hat die Philosophen Griechenlands aus vier Jahrhunderten in gemeinsamer Unterhaltung dargestellt.

9. Zu den Symphonien Beethovens sind die genauen Urbilder im Realen nicht zu finden. In der Dichtung sprechen die Thiere; die Blumen weinen; Tarnkappen machen den Besitzer unsichtbar und das Horn Hüon's nöthigt Alle, die es hören, zum Tanze. Der Dichter baut Palläste aus Gold und Edelsteinen auf den Grund des Meeres; Homer lässt den Odysseus drei Tage und drei Nächte schwimmend mit den Meereswogen kämpfen, ohne dass er umkommt; bei Tasso spaltet der Held mit einem Hiebe seinen gepanzerten Gegner vom Kopf bis zum Fuss und Hüon reist mit seinen Knappen zu Pferde von Frankreich glücklich bis Bagdad, ohne Land und Leute zu kennen. Dante wandert an der Hand des Virgil durch die Hölle; Macbeth wird von den Hexen angerufen; Faust fährt mit Mephistopheles durch die Lüfte und tanzt mit den Hexen auf dem Blocksberg. In dem Roman, wenn alle Mittel versagen, stirbt der reiche Onkel in Ostindien oder die Geliebte wird als das Kind eines Fürsten erkannt und die Schwierigkeiten der Heirath sind überwunden.

10. In diesen und ähnlichen Fällen ist zunächst das Gebiet des Glaubens von dem Gebiet der wirklichen Natur abzusondern. Es ist früher gezeigt worden, dass für die Kunst auch das von dem Volke Geglaubte als real gilt. Diese Welt, wie sie aus dem religiösen und weltlichen Glauben sich zusammensetzt, hat nicht dieselben Gesetze, wie die wirkliche Welt und es kann der Stoff eines Schönen nicht schon deshalb als unnatürlich oder unwahrscheinlich behandelt werden, weil er gegen die Gesetze der wirklichen Natur verstösst, sobald er nur mit denen der andern, geglaubten Welt übereinstimmt und in deren Gebiet gestellt ist. Deshalb ist das Verhalten der Götter bei Homer und ihr Eingreifen in den trojanischen Krieg nichts Unnatürliches. Homer hält sich hierbei streng innerhalb der Natur und des Charakters der einzelnen Götter, wie die griechische Religion sie gebildet hatte und das griechische Volk sie für wirklich hielt. Es ist durchaus unrichtig, wenn Hegel sagt, Homer habe es nur symbolisch gemeint, oder es ungewiss gelassen, ob z. B. die Erscheinung der Athene, als sie den Achill bei den Haaren ergreift und von dem Kampf mit Agamemnon abhält, als ein reales Geschehen oder nur als ein innerer Vorgang in der Seele des Achill zu nehmen sei. (X. A. 293.)

Vielmehr glaubten Homer und seine Zeit an diese Götter und an ein solches Verhalten derselben zu den Menschen; es fiel Homer nicht ein, hier nur Symbolisches oder Allegorisches zu bieten.

11. Dasselbe gilt für die Wunder und Prophezeihungen innerhalb der christlichen Religion; für die Legenden und Heiligengeschichten innerhalb des katholischen Glaubens. Indem Raphael, Michel Angelo und Andere diesen Stoff in ihre Gemälde aufnahmen, indem Dante, Milton, Klopstock das dreieinige Wesen der Gottheit, die Engel und die Heiligen nach denjenigen Begriffen und Regeln handelnd darstellten, wie sie in der Religion und im Glauben des Volkes bestanden, war ihre Darstellung für ihre Zeit kein Unnatürliches oder Unwahrscheinliches, vielmehr eben so natürlich, wie Regen und Sonnenschein in der irdischen Welt, wie die Thaten der Griechen vor Troja in den Schilderungen Homer's und wie die Ereignisse in Göthe's Hermann und Dorothea. Dies gilt auch von den Hexen im Macbeth und von dem Teufel im Faust; beide waren durch den Glauben des Volkes zu jener Zeit reale, mit solchen Kräften versehene Wesen.

12. Nachdem auf diese Weise die Frage näher bestimmt ist, führt die Beobachtung des vorhandenen Schönen zu folgenden Regeln über das Unnatürliche und Unwahrscheinliche in der Kunst: 1) Innerhalb der überirdischen Welt des Glaubens darf die Kunst die Begriffe und Naturen der göttlichen und überirdischen Wesen nicht verändern oder verletzen. Sie kann ihnen ein einzelnes Handeln unterlegen, was der Glaube nicht kennt; aber es muss dem Charakter und der Natur der Gottheit, so wie sie der Glaube festgestellt hat, entsprechen. 2) Innerhalb der irdischen Welt ist die Kunst an kein Naturgesetz gebunden; sie kann für ihr Werk eine ideale Welt bilden, in welcher die Gesetze der Natur mehr oder weniger nicht gelten oder durch andere ersetzt sind. 3) In dieser Freiheit ist sie nur durch drei Ausnahmen beschränkt: a) sie darf die realen Verknüpfungen zwischen den Gefühlen und ihren Aeusserungen, welche das Sinnliche zum Zeichen des Innern machen, nicht verändern; b) sie darf die Gefühle der Seele nicht aufheben oder in ihrem Wesen verändern; endlich c) darf der Künstler die Gesetze seiner idealen Welt, wie er sie einmal gestaltet hat, für das bestimmte Kunstwerk, dem sie gilt, nicht wieder aufheben oder verändern. Der Dichter hat vielmehr an den Gesetzen dieser Welt, wie er sie gebildet hat, von Anfang bis zu Ende seiner Dichtung festzuhalten.

13. Die Wahrheit dieser Regeln ergiebt sich ebenso aus den vorhandenen Werken der Kunst, wie sie aus dem Begriffe des Schönen, welcher früher bestimmt worden ist, folgt. Die erste Regel er-

giebt sich aus der Natur des Glaubens. Die überirdischen Wesen sind nur so weit real, als der Glaube ihre Natur festgestellt hat; eine Thätigkeit derselben, welche dieser Natur entspricht, wird deshalb der Gläubige zwar nicht für wahr halten, aber sie verletzt auch seinen Glauben nicht und die Illusion kann hier dem Künstler folgen. Widerstreitet aber die Handlung, welche der Dichter das göttliche Wesen vornehmen lässt, dessen Natur, wie sie der Glaube festgestellt hat, so fehlt solchem Wesen die Realität. Ein solches Handeln verletzt dann den Glauben des Volkes und die Heiligkeit und Macht seiner Götter. Statt der Illusion tritt das reale Gefühl gekränkter Frömmigkeit ein und hindert das Schöne.

14. Die dritte Regel, so weit sie im ersten Satze jede Willkür in der Bildlichkeit des Schönen verbietet, ist bereits früher begründet worden. Auf ihrer strengen Beobachtung beruht alles Verständniss und alle Wirkung des Schönen. Der Künstler darf nicht das Zittern zum Zeichen des Muthes und die Blässe des Gesichts zum Zeichen der Freude machen oder ganz neue Zeichen dafür erfinden. Wenn nach dem zweiten Satz die Natur und das Wesen der Gefühle vom Künstler nicht verändert werden darf, so ist diese Schranke durch die Natur der menschlichen Seele geboten. Indem die Lust und die sittlichen Gefühle den Kern alles Daseins für den Menschen bilden; indem sie den Inhalt alles Seelenvollen und alles Schönen ausmachen, sind sie das Höchste, auf das alles Andere bezogen wird und an dessen Wesen deshalb nichts, um eines Andern willen, geändert werden darf; eben weil dieses Wesen der Seele das Höchste ist. Die Dichtung kann deshalb wohl einzelne Kräfte der Seele steigern; sie kann Menschen mit einer prophetischen Gabe, mit einer unermesslichen Gelehrsamkeit vorführen; aber sie darf den Gegensatz von Lust- und sittlichem Gefühl nicht aufheben; sie darf die Reizung des Willens durch die Gefühle nicht beseitigen, sie darf die Beharrlichkeit des einmal aufgestellten Charakters nicht verletzen, ohne ihren Bildern das Seelische zu nehmen, durch das sie allein schön sind.

15. Unter Innehaltung dieser zwei Schranken hat der Künstler im Uebrigen volle Freiheit; er darf für sein Schönes eine ideale Welt schaffen, in der von den Gesetzen der Natur nur so viel zu gelten braucht, als ihm beliebt. Die Erfahrung beweiset, dass die Illusion des Beschauers und Lesers hier jeder Gestaltung folgen kann und dass die Schönheit der Kunstwerke durch diese Unnatürlichkeiten nicht aufgehoben wird. Es bleibt trotz der Beseitigung einzelner Naturgesetze doch noch Reales genug als Unterlage, um dem Bilde seine Wirksamkeit zu erhalten. Indem diese Entfernung von der

realen Natur beim Künstler nur im Dienste der Lust- oder sittlichen Gefühle geschieht, indem damit denselben nur eine leichtere Entfaltung gewährt werden soll, nimmt der Beschauer mit Freudigkeit diese Bilder von mächtigen Zauberern und gütigen Feen, von goldenen Schlössern, von unsichtbar machenden Ringen, von redenden Thieren und riesenstarken Helden auf; er vergisst gern, dass dergleichen in der realen Welt unmöglich ist; alle diese Freiheit dient ja nur der Darstellung der Lust, der Ehre und der sittlichen Gefühle. Weder die Composition noch die Idealisirung des Künstlers ist daher in dieser Beziehung an irgend eine weitere Schranke, als die beiden obengenannten, gebunden.

16. Allein so frei wie hier der Künstler seine ideale Welt bilden darf, so streng ist er im Fortgange seines Werkes an die Gesetze dieser idealen Welt, wie er sie einmal gestaltet hat, gebunden; jede Verletzung derselben im Fortgange der Handlung, im Verlaufe der Begebenheiten ist ihm untersagt. Diese Festhaltung des einmal gewählten Bodens ist nöthig, weil ohne dieselbe alle jene Schwierigkeiten des Handelns, jene Kämpfe, jene Collisionen aufhören, durch welche allein der Charakter der handelnden Personen sich erproben und das Schöne seinen tiefern Inhalt zur Darstellung bringen kann. Achill ist gegen die Naturgesetze nur an der Ferse verwundbar, Siegfried in den Nibelungen nur an der Schulter;. aber bei dieser Bestimmung bleibt es auch in beiden Dichtungen und sie unternehmen es nicht, diesen Helden damit zu helfen, dass auch an jenen Stellen ihre Verwundbarkeit aufgehoben wird.

17. Hüon hat das Zauberhorn zur Hülfe gegen seine Feinde erhalten; allein dabei bleibt es und es geschehen im Laufe der Dichtung keine neuen Wunder, um ihn zum Ziele zu führen. In dem Reineke Fuchs reden die Thiere; aber dies gilt für den ganzen Verlauf und für alle Thiere; nirgends werden dem Löwen oder Fuchs zu Liebe Thiere in ihrer realen beschränkten Natur daneben eingeführt. Die Götter Griechenlands helfen im trojanischen Krieg den einzelnen Helden, aber immer nur innerhalb bestimmter fester Schranken, über die hinaus diese auf sich selbst angewiesen bleiben. Nirgends wird einzelnen Helden zu Liebe eine Ausnahme dahin gemacht, dass er gegen alle Gefahren gesichert wäre. Man bemerkt leicht, dass jede solche Durchbrechung der einmal eingeführten idealen Welt und ihrer Gesetze alle Tapferkeit, alle Beharrlichkeit und alle Tugend zu Nichte machen würde. Wenn keine Gefahr möglich, wenn jeder Schmerz, jedes Uebel willkürlich beseitigt werden kann, hört auch aller Werth der Tugend auf; ebenso fällt der Reiz einer Lust, der nie eine Gefahr droht und

die dem Helden im Schlafe zufällt. Der Teufel hat im Faust grosse Gewalt, aber brauchte er auch das Kreuz auf der Diele und das Gebet des Frommen nicht zu fürchten, so wäre er allmächtig und die Tragödie unmöglich.

18. So natürlich und wahr diese Regel erscheint, so ist doch ihre Festhaltung nicht so leicht, dass nicht selbst in den bedeutendsten Werken einzelne Verstösse dagegen sich aufzeigen liessen. Schon bei Homer kann man dahin die goldnen und silbernen Hunde rechnen, die von Hephästos geschmiedet, das Haus des Alkinoos bewachen, die niemals alt werden und unsterblich sind. Ein solcher silberner und dabei lebendiger und Wache haltender Hund ist selbst für die ideale Welt der Odyssee eine Unmöglichkeit. In der Iphigenie auf Tauris von Euripides ist das Auftreten der Pallas Athene am Schluss, wie sie den Thoas von der Verfolgung des Orest und der Iphigenie abhält, als ein Unnatürliches getadelt worden; allein es entspricht ganz dem Charakter und Verhalten der griechischen Götter. Das von der erhabenen Göttin ausgehende Verbot war trotz seiner Grundlosigkeit von selbst ein heiliges und der Gehorsam des Thoas natürlich.

19. Bei Göthe dagegen wird die Lösung durch die Ueberredung und die moralischen Beweggründe herbeigeführt, welche Iphigenie gegen Thoas geltend macht. Obgleich Barbar, wird er dadurch bekehrt und lässt die Geschwister ziehen. Hegel stellt diese Lösung hoch über die des Euripides; allein sie verlässt die Gesetze der von Göthe seinem Drama untergelegten idealen Welt, während die Lösung bei Euripides von diesem Fehler völlig frei ist. Dem Befehl einer sichtbar in ihrer Hoheit auftretenden Göttin musste der Barbar gehorchen; dies entspricht genau dem religiösen Glauben jener Zeit; aber durch moralische Vorhaltungen sich zum Verlassen der heiligsten Gebräuche seines Volkes bestimmen zu lassen, ist für einen Skythen, der über ein Volk herrscht, das noch Menschenopfer kennt, durchaus unnatürlich.

20. Aehnliches lässt sich von der Vision der Freiheitsgöttin im Egmont sagen. Göthe lässt die Tragödie ganz innerhalb der realen, niederländischen, katholischen Welt spielen; nur am Schluss wird im geraden Widerspruch mit dieser Welt dem Zuschauer auf einmal die Göttin der Freiheit in Klärchens Gestalt vorgeführt, um die Lösung zu bringen, die der Dichter ohnedem nicht erreichen kann. Aehnliche Unnatürlichkeiten enthält die Vermengung der griechischen Götterwelt mit dem christlichen Glauben, wie sie bei Dante und in Schiller's Braut von Messina vorkommen. Auch die Nibelungen haben durch

ihre Ueberarbeitung in christliche Zeit eine Mischung von heidnischem und christlichem Inhalt erhalten.

21. Wenn das Unnatürliche dem Künstler erlaubt ist, sobald es nur folgerecht festgehalten wird, so ist dagegen das Unwahrscheinliche allemal ein Fehler. Es ist im Grunde nur dasselbe eben gerügte Verlassen der von dem Dichter gebildeten Welt, ein Verstoss gegen seine eignen Gesetze, nur in weniger auffallender Form. Das Unwahrscheinliche ist ein aus den Gesetzen des Geschehens nicht abgeleitetes, ganz aussergewöhnliches Ereigniss. Wenn es auch nicht geradezu gegen ein Gesetz verstösst, so verräth es doch die gleiche Willkür des Dichters, wie sie dem wirklichen Verstoss zu Grunde liegt und diese Willkür erschüttert die Festigkeit der Entwicklung, die Darlegung des Charakters, das Hervortreten tieferer Gefühle ebenso, wie das offene Verlassen der Gesetze.

22. Mit Recht wird deshalb jede Unwahrscheinlichkeit in dem Verlaufe eines dichterischen Werkes schon von dem allgemeinen Urtheil als ein Fehler gerügt. Bei der Besprechung der Dramen und Romane in der Gesellschaft wird dieser Verstoss meist zuerst hervorgehoben; der gebildete Geschmack empfindet sofort, dass damit der von dem Künstler eingeführten Welt Gewalt angethan ist, und zwar nur deshalb, weil der Künstler persönlich nicht die Kraft und das Geschick hat, den Fortgang und die Lösung innerhalb der von ihm im Anfang selbst gegebenen Gesetze zu erreichen.

23. Das Unwahrscheinliche, das Wunderbare überrascht allerdings bei seinem Eintritt und erregt die Aufmerksamkeit. Der schwache Künstler meint deshalb, es genüge schon die fortwährende Unterbrechung des gewöhnlichen Laufes der Dinge durch dergleichen wunderbare Thaten und Ereignisse, um den Zuschauer zu befriedigen und die Wirkung des Schönen zu erreichen. Allein hier zeigt sich deutlich, dass alles Aeussere, und sei es auch von der seltsamsten Art, nicht genügt und kein Schönes bildet, wenn der Inhalt, das Gefühl, die Entwicklung des Charakters ausbleibt, der durch dergleichen Unwahrscheinlichkeiten viel mehr zerstört als dargestellt wird. Selbst dem einfachsten Zuschauer aus dem Volke werden die Possen und Romane bald langweilig, wo die Helden durch alle Kontinente, in die Tiefen der Erde und in die Feenreiche der Luft mittelst Unwahrscheinlichkeiten aller Art geleitet werden; denn bei alledem bleiben sie klägliche Figuren; der Zauber entbindet sie von jeder eignen That, von jeder festen Ausdauer und jene Wunder bleiben leere Hülsen ohne Kern.

24. Man kann hier geltend machen, dass jede Idealisirung im

Schönen eine Unwahrscheinlichkeit enthalte, mithin die hier gegebenen Regeln sich widersprächen. Allein diese Regeln hier sollen nicht die Idealisirung aufheben, sondern ihr nur die nöthige Gränze setzen. Die wahre Idealisirung entfernt nur das Störende, Bedeutungslose und erhöht das Seelenvolle; sie ist nur eine Beseitigung der Mängel des Realen, und der Zuschauer weiss sehr wohl diese blosse Beseitigung des Prosaischen von der Einführung eines Bedeutenden aber Unwahrscheinlichen zu unterscheiden. Nur letzteres widerspricht der Natur des Schönen.

25. Die Freiheit, welche dem Künstler in Gestaltung seiner idealen Welt gestattet ist, kann er sonach, bei der nöthigen Folgerichtigkeit, in hohem Maasse üben, ohne die Schönheit des Werkes an sich damit aufzuheben; allein auf den Grad dieser Schönheit zeigt sie einen erheblichen Einfluss. Bei sonst gleicher Erfüllung der Bedingungen des Schönen wird dasjenige Kunstwerk am höchsten im Werthe stehen, was sich von den Gesetzen der realen Natur am wenigsten befreit. Die aus Mensch und Thier zusammengesetzten Gottheiten der Aegypter stehen schon deshalb tiefer, als die Götterstatüen der Griechen; die Fabeln, die Märchen stehen als Kunstwerke tiefer als eine Dichtung, welche denselben Inhalt in einem Geschehen nach den Gesetzen der wirklichen Welt darzustellen vermag.

26. Der Grund dafür liegt auch hier darin, dass die Gefühle und die Charaktere um so weniger in voller Kraft, Tiefe und Besonderung bildlich dargestellt werden können, je mehr die natürlichen Mächte und Gesetze beseitigt werden, welche sich den Zielen und Wünschen und Kräften des Menschen entgegenstellen. Die Tiefe des Gefühls kann sich nur an der Grösse der Hindernisse zeigen, welche der Wille besiegt; die Festigkeit des Charakters kann nur hervortreten, wenn die Reize, welche ihn von seinem Ziel abziehen wollen, von dem Helden selbst überwunden werden müssen. Eine solche Lage ist aber in voller Tiefe nur bei Festhaltung der realen Welt zu gewinnen; jede Aufhebung eines ihrer Gesetze schwächt die Kräfte, die sich dem Helden entgegenstellen und die er zu überwinden oder durch seinen Geist sich zu unterwerfen hat. Mit einem Zauberbeutel, der nie leer wird, bedarf es keiner Klugheit, keiner Entsagung für alles, was mit Geld zu erkaufen ist; mit einem Körper, der nur an der Ferse verwundbar ist, bedarf der Held weniger Muth, weniger Geschick, als sein überall verwundbarer Gegner. So bleibt die reale Welt auch für den Künstler die beste; nur mit Innehaltung ihrer Gesetze kann der Inhalt derselben in der vollkommensten Weise als ein Schönes dargestellt werden.

2. Im Sittlichen.

1. Es ist hier die wichtige Frage über das Verhältniss des Schönen zu dem Sittlichen zu erörtern; insbesondere die Frage, wie weit das Schöne das Unsittliche in seine Bilder aufnehmen dürfe, ohne seine Schönheit zu verlieren. Nachdem in dem Frühern gezeigt worden, dass das Schöne unter gewissen Bedingungen die Gesetze der Natur verlassen darf, scheint der ähnliche Schluss gerechtfertigt, dass dies auch mit den Gesetzen der Sittlichkeit unter Umständen geschehen dürfe; allein die nähere Betrachtung lehrt, dass diese Gleichheit des Schlusses für beide Gebiete nicht statt hat. Unter »Sittlichkeit« wird hier übrigens sowohl das Recht, wie die Moral, oder der Inhalt beider, verstanden.

2. Zunächst ist zu unterscheiden, ob in einem Schönen eine unsittliche That als solche aufgenommen wird, ohne damit das sittliche Gesetz selbst zu verleugnen, oder ob innerhalb der idealen Welt des Schönen einzelne dieser sittlichen Gesetze, als solche, aufgehoben werden, so dass das Handeln gegen dieselben gar nicht als ein Unsittliches gilt. Der erste Fall gehört nicht hierher; sondern zur Frage, wie weit das Hässliche und das Gemeine als Element in das Kunstwerk eintreten kann und durch welche Mittel es, wo es eintritt, in die Schönheit oder Erhabenheit des Ganzen aufgehoben werden kann. Diese Untersuchung wird später erfolgen.

3. Es bleibt hier nur der zweite, davon ganz verschiedene Fall, dass nicht eine einzelne Verletzung, sondern die Aufhebung der ganzen Regel in das Schöne aufgenommen wird. Diese Frage unterliegt einer ganz andern Beurtheilung. Es ist in Hegel's Sprache das negativ-unendliche Urtheil im Gegensatz zu dem schlechtweg negativen Urtheil (VIII. 130). Alle idealistischen Systeme, welche das Schöne aus der Idee ableiten, müssen nothwendig das Schöne mit dem Sittlichen mehr oder weniger identisch setzen. Beide haben in diesen Systemen denselben Ursprung und unterscheiden sich höchstens in der Erscheinung. Schon bei Plato war das *καλον κἀγαθον* zu einem Begriffe verschmolzen.

4. Es ist deshalb ein ziemlich allgemein anerkannter Grundsatz, dass das Schöne sich mit dem Sittlichen nicht in Widerspruch setzen dürfe; dass die Aufnahme des Unsittlichen die Schönheit zerstöre und dass selbst die Aufnahme des einzelnen Unrechts in das Schöne eine Lösung fordere, wodurch das Unrecht seine Strafe erhält und das Schöne schliesslich davon wieder befreit wird. Geht man jedoch auf das daseiende Schöne näher ein, so zeigt sich, dass die vorhandenen

und als solche anerkannten Kunstwerke mit diesen Sätzen vielfach in Widerspruch stehen. Die Theoretiker müssen deshalb zu allerhand Subtilitäten greifen, um die Uebereinstimmung ihrer Lehre mit dem vorhandenen Schönen zu erreichen.

5. Einzelne Forscher haben schon früher gegen diese Ansichten Bedenken erhoben; selbst Schiller sagt in seinen Briefen über ästhetische Erziehung (S. 140): »Unvermerkt baut der Mensch mitten in »dem furchtbaren Reich der Kräfte und dem heiligen der Gesetze an »einem dritten fröhlichen Reiche des Spieles, des Schönen, worin er »dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von »allem, was Zwang heisst, sowohl im Physischen wie Moralischen »entbindet.« Indess bleibt es bei diesen vereinzelten treffenden Gedanken; in seinem Systeme ist für Schiller das Schöne wieder die Versöhnung der Natur und Begierde mit der Vernunft, und er beruhigt sich in einem dieser Briefe damit, »dass jedes Kunstwerk zwar »nur der Schönheitsregel und keiner andern Forderung unterworfen »sei, aber dass es auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen »mittelbar befriedigen müsse. Der Dichter, der nur der Schönheit »heilig folge, werde am Ende auch alles Andere mit erreichen, »während der, weleher zwischen Schönheit und Moralität unstät flattert »oder um beide buhlt, leicht es mit jeder verdirbt.« Allein die Wissenschaft muss diese Lösung nicht blos hoffen, sondern durch Eindringen in die Sache klar entwickeln. In ähnlicher Weise hat auch bei Andern eine gewisse sittliche Scheu jede eingehende Untersuchung dieser Frage gehindert.

6. Indem nach den bisherigen Systemen das Sittliche entweder auf die Vernunft, den allgemeinen Willen, oder auf die Lust begründet wurde, hatte für beide Auffassungen die Selbstständigkeit des Schönen gegen das Sittliche ihre Schwierigkeit. Entweder fiel das Schöne dabei in das Unvernünftige oder in das der Lust Feindliche und beides wollte mit der Natur des Schönen sich nicht vertragen. Eine Lösung der Frage und eine Versöhnung der Theorie mit dem daseienden Schönen ist nur möglich, wenn von der Begründung des Sittlichen ausgegangen wird, welche oben (S. 113) gegeben worden ist. Wenn das Sittliche durchaus positiv, nur für die reale Welt gegeben ist, und sich für den Menschen nur aus dem Gebot übermächtiger Autoritäten ableitet, so wird es verständlich, wie das Schöne innerhalb seiner idealen Welt das Sittliche in ein anderes Verhältniss zur Lust stellen kann, als solches in der realen besteht.

7. Ein grosser Theil von angeblichen Verletzungen der sittlichen Gebote, die in dem Schönen sich zeigen, trifft übrigens nicht das

Schöne, als solches, sondern ist nur die Folge einer unzulässigen Ausdehnung der Regeln der Sittlichkeit auf Gebiete, wo sie selbst innerhalb der realen Welt keine Geltung haben. Es ist oben (S. 139) gezeigt worden, dass, wenn das Sittliche für den Menschen aus der übergrossen Macht der Autoritäten hervorgeht, es für diese Autoritäten selbst keine Geltung haben kann, dass deshalb die Bewegung der Geschichte, die grossen Unternehmen der Völker und Fürsten, ebenso wie das Verhalten der Gottheiten ausserhalb der Moral stehen und nach ihren Regeln weder gelobt noch getadelt werden können. Zu diesen Autoritäten kann nach Beschaffenheit des religiösen und weltlichen Glaubens auch das Fatum (*Μοῖρα*) hinzutreten; da, wenn es auch keine Gebote erlässt, es doch eine Macht darstellt, welche selbst über den Göttern steht.

8. Insoweit nun das Handeln dieser Autoritäten als Stoff in das Schöne aufgenommen wird, kann die Bewegung, der Kampf und die Lösung, wie sie das Kunstwerk bietet, nicht unter die Begriffe der Moral gestellt und nicht verlangt werden, dass der Ausgang den Geboten der Sittlichkeit entsprechend sich regle und die Geltung der Moral in diesen Gebieten zur Darstellung bringe. Wenn die Moral und das Recht hier in der Wirklichkeit nicht gilt, so kann nicht gefordert werden, dass die Kunst es in diesem Gebiete für ihre Welt einführe. Nur die falsche Ansicht von der unbeschränkten Geltung der Moral kann zu solcher Forderung verleiten.

9. Deshalb zeigen auch die grossen epischen und dramatischen Dichtungen einen Fortgang und eine Lösung, welche mit den sittlichen Regeln sich nur selten vereinigen lässt. Je älter oder je werthvoller die Dichtungen sind, desto entschiedener lassen sie in diesen Kämpfen der Autoritäten die Moral bei Seite; nur in spätern Werken findet sich ein Schwanken, weil die Dichter, durch die herrschende Lehre irregeführt, glaubten, ihren Stoff in diesem Sinne, selbst gegen die Geschichte verändern zu müssen.

10. So bieten schon die berühmten Gemälde von Raphael und andern grossen Meistern Scenen aus der christlichen Märtyrergeschichte, welche aller Menschlichkeit von Seiten der Staatsgewalt Hohn sprechen, ohne dass in dem Gemälde dem verletzten sittlichen Gefühle irgend eine Genugthuung gewährt wird. Ebenso ist der Kampf der Griechen gegen die Trojaner, der Stoff für die Iliade und Aeneide, nur durch das Unrecht eines Einzelnen veranlasst; trotzdem gehen Tausende von Unschuldigen in diesem Kampfe der Völker zu Grunde, ohne dass eine sittliche Sühne in dem Epos erfolgt. Noch weniger stimmt das Handeln der griechischen Götter mit der Moral der Griechen;

aus reiner Leidenschaft stören sie den Kampf, helfen bald diesem Theil, bald jenem; und selbst Zeus, der als Rächer des Meineides gilt, steht nicht an, durch die Athene die Troer zum Eidbruch zu verleiten.

11. Achills Grollen bringt in der Ilias Tausenden seiner Landsleute das Verderben; weil ihm eine schöne Sclavin genommen worden ist, setzt er das ganze grosse nationale Unternehmen in Gefahr und dieses Verhalten erfährt keine Missbilligung in dem Gedicht. Odysseus lohnt die Liebe der Kalypso, Aeneas die Liebe der Dido mit Verlassen. Eine sittliche Busse lassen die Dichter diese Fürsten und Führer der Völker nirgends erleiden. In den alten Tragödien gehen die Königsgeschlechter von Argos und Theben unter, weil im letzten Grunde das Fatum, also das Vernunftlose, es so bestimmt hat. Der in Unkenntniss begangene Mord an seinem Vater wird dem Oedipus gleich einem wissentlichen Verbrechen angerechnet. Thoas wird von der Iphigenia betrogen und Athene unterstützt das Vergehen. Prometheus wird bei Aeschylos vom Zeus aus Rache für seine, den Menschen erwiesenen Wohlthaten in den Tartaros geschleudert und damit schliesst die Tragödie.

12. In den Nibelungen werden alle burgundischen Helden, die bis auf Hagen ganz ohne Schuld sind, der Rache der Chriemhilde geopfert; sie selbst geht frei aus. In den historischen Dramen Shakespeare's gehen die meisten Verbrechen ohne sittliche Sühne aus; genau wie in ihrem Vorbilde, der englischen Geschichte, ohne dass die künstlerische Wirkung dieser Dramen dadurch geschwächt ist. Wallenstein wird von Buttler auf kaiserliche Ermächtigung ermordet. Wenn er auch schuldig war, so ist dies doch sicherlich keine sittliche Lösung. Dasselbe gilt für den Schluss der Maria Stuart.

13. Diese Beispiele, die leicht verzehnfacht werden könnten, zeigen, dass die grossen Künstler bei Darstellung der geschichtlichen Kämpfe der Völker, der Kirchengewalten und der Fürsten die sittlichen Regeln bei Seite gelassen haben, ohne dass die Schönheit ihrer Werke darunter gelitten hat. Im Gegentheil hätten sie in ihren Bildern diese grossen Thaten und Erfolge nach sittlichen Begriffen umgestalten und zu einer sittlichen Lösung bringen wollen, so würde unzweifelhaft deren Schönheit verloren haben. Man hat zwar mannichfach versucht, durch dialektische Wendungen und Spitzfindigkeiten eine sittliche Lösung ihnen unterzulegen; Hegel hat zu diesem Behuf sogar ein eignes Heroenrecht erfunden; allein gerade diese Künstlichkeiten zeigen, dass in der Wirklichkeit die Moral auf diesem Gebiete keine Anwendung hat und dass mithin auch die Kunst keine Pflicht hat, sie in ihre Werke für dieses Gebiet einzuführen.

14. Ein andres Gebiet, wo schon im Realen das Moralische ein Ende hat, sind die Collisionen der Pflichten oder, wie Hegel sagt, die Collisionen der besondern sittlichen Mächte. Hier sind allerdings Personen vorhanden, die dem Sittengesetz unterworfen sind, allein der Fall tritt ausserhalb desselben, weil die von ihm gegebenen Regeln sich gegenseitig aufheben und auch die Sitte des Volkes für diese ausserordentlichen Fälle keinen Halt bietet. Das Nähere ist bereits früher (S. 143) dargelegt worden. Es ist klar, dass wenn hier schon für die reale Welt die sittliche Regel im Stiche lässt, auch von der Kunst nicht verlangt werden kann, dass sie eine sittliche Lösung in ihrem Bilde geben soll.

15. Es gehören vor Allem hierher die antiken Tragödien, deren Hoheit zum grossen Theil aus solchen Collisionen sittlicher Pflichten sich aufbaut. So collidirt in den Cheophoren des Aeschylos die Pflicht des Orest, den Mord des Vaters zu rächen, mit der Pflicht, die Mutter zu ehren. So in der Antigone die Pflicht der Familienpietät mit dem Gehorsam gegen den König; so in der Iphigenie die Pflicht, das Gebot des Gottes zu erfüllen, mit der Dankbarkeit und Amtspflicht der Iphigenie als Priesterin. Auch ein grosser Theil der modernen Tragödien hat diese Grundlage; Kabale und Liebe zeigt die Collision des Rechts der Persönlichkeit mit dem Recht des Standes; Tell die Collision des Gehorsams gegen die Staatsgewalt mit der Freiheit des Vaterlandes; Götz ruht auf der Collision zwischen dem Ritterthum und dem modernen Staat.

16. Wenn die Lösung und der Ausgang dieser Dramen weniger verletzend erscheint, so ist dies doch nur Schein. Indem auf beiden Seiten des Kampfes ein sittliches Recht vertreten wird, so hat der Siegende natürlich immer ein Recht auf seiner Seite, und indem das Recht des Besiegten durch seine Niederlage zurücktritt, nimmt letzteres für den Zuschauer leicht den Schein des Unrechts an. Allein näher betrachtet, entspringt dieser Schein nur daraus, dass gerade das Recht jenes die Obermacht erhalten und den thatsächlichen Sieg für sich hat. Aus sittlichen Gründen kann dieser Sieg nicht gerechtfertigt werden, oder vielmehr es könnte der Sieg für beide Theile daraus bewiesen werden. Alle diese Tragödien würden deshalb an Schönheit und Kunstwerth nicht verlieren, wenn der Ausgang in ihnen der entgegengesetzte wäre; wenn der Besiegte als Sieger hervorginge. Die Zuschauer würden dann solchen Ausgang ebenfalls für eine sittliche Lösung nehmen.

17. So würden die Cheophoren ihre tragische Grösse behalten, wenn Orest und Electra in ihrem Versuche, den Vater zu rächen, untergingen und das sittliche Gebot, die Mutter zu ehren, den Sieg

behielte. Dasselbe würde für die Antigone gelten, wenn sie als die Siegerin hervorginge und Kreon für seine Verletzung der Familienpflichten mit dem Tode büssen müsste. Der Tod der Jocaste und des Hämon könnte auch bei solchem Ende zur Erhöhung des Tragischen bleiben und begründet werden. Tell könnte den Ausgang des Egmont und Egmont den Ausgang des Tell haben, und beide Tragödien würden in ihrem Werthe und ihrer Wirksamkeit nicht verlieren.

18. Wenn hiergegen noch Bedenken bleiben, so liegt es an dem realen Stoffe, den man lieb gewonnen hat und den man nicht gegen das Zeugniss der Geschichte umgewandelt haben mag; dies trifft indess die sittliche Frage nicht, um die es sich hier allein handelt. Es ist nun zwar von subtilen Aesthetikern häufig versucht worden, ein Uebergewicht der Schuld auf Seiten des Unterliegenden oder ein höheres Recht auf Seiten des Siegers in diesen Dichtungen nachzuweisen; allein diese Versuche gerathen in dieselben Spitzfindigkeiten, wie in den Fällen der ersten Art, wo Autoritäten mit einander kämpfen. Sie ruhen auf der Meinung, dass die Moral im Stande sei, eine sittliche Lösung aller möglichen Collisionsfälle zu bieten. Da die Unwahrheit dieses Satzes früher dargelegt worden, so kann eine nähere Kritik dieser Versuche hier unterbleiben.

19. Nachdem die Gebiete ausgeschieden worden, wohin schon in der realen Welt das sittliche Gebot nicht reicht, kann nun erst an die eigentliche Frage getreten werden, ob bei einem Stoffe, wo im Realen das sittliche Gebot wirklich gilt, die Kunst in ihrem Werke die sittlichen Gesetze mehr oder weniger beseitigen oder durch andere ersetzen darf. Die Antwort ist keine einfache; vielmehr sind mehrere Fälle zu unterscheiden. Wenn zunächst ein Schönes als sittlich und erhaben gelten und durch die sittliche Erhabenheit seiner Charaktere wirken soll, so ist dasselbe streng an die Sittlichkeit seines Volkes und seiner Zeit gebunden; jede Abweichung verfehlt die erhebende Wirkung. Die Wirksamkeit der sittlichen Gebote, das sittliche Gefühl, die Hochachtung vor dem Gebot hat ihre Quelle in der Uebermacht realer Autoritäten. Die Künstler gehören nicht zu diesen Autoritäten; sie sind deshalb auch nicht im Stande, für ihre eigenen abweichenden sittlichen Ansichten, wie sie sie in ihrem Werke aufzustellen belieben, die Ehrfurcht, die Achtung zu erreichen, welche für die real im Volke geltende Moral besteht. Mithin kann ein Kunstwerk nur durch Innehaltung der realen Sittlichkeit seines Volkes die ideale sittlich-erhabene Schönheit gewinnen.

20. Deshalb kann der Charakter des Carl Moor nicht sittlich erhebend wirken, trotz des sittlichen Pathos, in das sein Thun gehüllt

wird. Nur Knaben können sich für solche Grösse begeistern. Aehnliches gilt für die Helden der Räuberromane. An deren Stelle sind neuerlich die politischen und socialistischen Schwärmer und Märtyrer getreten. Allein da die Moral, welche sie vertreten, in dieser Uebertreibung nicht die reale des Volkes ist, so erreichen solche Werke höchstens bei den Parteigenossen eine erhebende Wirkung. Aus gleichem Grunde verfehlen die französischen Romane von Sue, Dumas, Hugo ihre erhebende Wirksamkeit, obgleich auf die Heldinnen der Demi-Monde und die liederlichen Söhne braver Väter das Füllhorn aller möglichen tugendhaften Phrasen und gutmüthiger Handlungen nebenbei ausgeschüttet wird. Diese künstliche Verbrämung sittlicher Verkommenheit kann für ein Publikum mit ernstem sittlichen Gefühl nur widerlich wirken.

21. Auch Göthe hat diese Regel nicht immer beachtet. Seine Schilderungen der Begräbnissfeierlichkeiten bei der Mignon in den Lehrjahren und bei der Ottilie in den Wahlverwandtschaften verfehlen die sittlich-erhebende Wirkung, die der Dichter beabsichtigte, weil dabei die Gebräuche und Lehren der Religion, welche hier mit dem Sittlichen eng verwachsen sind, gänzlich bei Seite gelassen und ein neuer, halb phantastischer Ritus an deren Stelle gesetzt ist, der dem Leser nicht imponirt.

22. Aber nicht blos eine gemachte Moral verfehlt ihre Wirkung; auch eine veraltete Moral verfällt dieser Regel. Nur hieraus erklärt es sich, dass die antiken Tragödien trotz ihrer hohen Schönheit in der Gegenwart sich zur Aufführung nicht mehr eignen. Ihre Moral ist zum grossen Theil eine ganz andre als die heutige und das Publikum ist deshalb nicht im Stande, die sittliche Erhabenheit ihrer Helden mitzufühlen. Dass der Leichnam des Bruders begraben werde, gilt wohl auch jetzt noch als eine Pflicht der Schwester; aber diese Pflicht hat nicht mehr die hohe Bedeutung, wie im Alterthume, wo nach dem damaligen Volksglauben die Ruhe des Geschiedenen von dieser Ceremonie abhängig war. Deshalb kann das heutige Publikum dem Unternehmen der Antigone nicht mit dem sittlichen Interesse folgen, wie die alten Griechen. Ebenso sind die Gesetze der Gastfreundschaft, des Fremdenschutzes jetzt ganz andere, als in der antiken Welt; deshalb entbehren die Collisionen und die Charaktere im Oedipus in Kolonos, die auf diese alten Sitten sich stützen, für die Gegenwart der erhebenden Wirkung.

23. Das Gleiche gilt für die Gebote der griechischen Götter, für die Orakelsprüche, für die Befehle der Priester und Seher, die aus den Eingeweiden der Opferthiere oder aus dem Fluge der Vögel her-

genommen werden. Dies alles hatte für die Griechen seine hohe sittliche Berechtigung und gab dem darauf gestützten Handeln eine sittliche Grösse; allein selbst bei dem besten Willen verfehlen diese Dinge auf den heutigen Leser ihre Wirkung und das Erhabene verwandelt sich für denselben oft in ein Thörigtes und Verkehrtes. Auch die Sittlichkeit im Homer ist vielfach eine andere, als die heutige und so weit sie mit der griechischen Religion zusammenhängt, ist sie der Gegenwart fremd. Deshalb ist die sittliche Erhebung des modernen Lesers bei Firdusi, bei den Nibelungen, bei Ariost und Tasso grösser als bei Homer, weil ihre Moral der heutigen näher steht, obgleich diese Dichtungen in dem natürlich Erhabenen und einfach Schönen von Homer weit übertroffen werden. Gelehrsamkeit und das Haschen nach dem Schein eines hochklassischen Geschmackes kann hier allerdings eine Illusion und sittliche Begeisterung affektiren; allein das grosse Publikum wird dem nie folgen können.

24. Auf die oben gestellte Frage hat sich sonach als erste Antwort ergeben, dass ein Kunstwerk, welches seine ideale Wirksamkeit auf sittliche Erhebung gründen will, die Sittlichkeit seines Landes und seiner Zeit streng innehalten muss. Wenn dagegen das Kunstwerk nur als einfach Schönes oder als natürlich Erhabenes gelten will, so ist seine Schönheit an die Innehaltung des Sittlichen nicht unbedingt gebunden.

25. Indem die sittlichen Gebote nur der realen Welt gegeben sind, haben sie keine unmittelbare Gültigkeit für die blosse Welt der Bilder und des Scheins. Die Lust kann sich deshalb hier schrankenloser geltend machen und ist in der Gestaltung ihrer Bilder an sich durch das sittliche Gebot, was nur dem realen Menschen gilt, nicht gehindert. Nur insoweit der Beschauer vermöge der Einheit seiner Seele auch in seinen idealen Gefühlen das reale sittliche Gefühl nicht ganz verlassen kann, ist die Kunst gehalten, auch innerhalb ihrer bildlichen Welt dem Sittlichen Rechnung zu tragen. Es ergiebt sich hieraus der wichtige Satz, dass die Schranken, welche die Sittlichkeit dem Schönen auferlegt, nicht aus der Sache kommen, sondern aus der Persönlichkeit der Geniessenden. Es folgt daraus weiter die wichtige Regel, dass insoweit die Kunst Mittel hat, die Regungen des sittlichen Gefühls im Beschauer entweder nicht aufkommen zu lassen oder durch andere Gefühle so zu verdecken, dass der ideale Genuss des Schönen keine Störung erleidet, dass insoweit auch die Kunst in ihrem Stoffe von Innehaltung der sittlichen Regel entbunden ist.

26. Das eine Mittel für dieses Ziel ist die Steigerung der Leidenschaften in das Erhabene. Jede Leidenschaft, jeder Affekt führt

durch seine Heftigkeit und Einseitigkeit zur Verletzung des Sittlichen und innerhalb der gewöhnlichen Verhältnisse verlangen die daraus hervorgehenden Unthaten und Verbrechen eine sittliche Sühne; dies gilt auch für die Darstellungen der Kunst. Allein wenn jene Leidenschaften und Affekte in das Uebermenschliche gesteigert werden, wenn sich mit ihnen eine übergrosse geistige Kraft, eine erstaunliche Ausdauer und Festigkeit des Willens verbindet, kurz wenn jene Elemente des Uebergrossen, des Ungeheuren hinzutreten, welche das Erhabene ausmachen, so wird durch diese erhabene Grösse der Leidenschaft die Unsittlichkeit ihrer Thaten verdeckt. Der Held rückt damit gleichsam aus dem Kreise der menschlichen Wesen, für welche die Moral gilt, heraus und nähert sich den Autoritäten. Der Beschauer sieht dann in ihm nur das Erhabene, das Grosse; er fühlt ein Staunen, eine Bewunderung, wie bei dem zerstörenden Ausbruch eines Vulkans; das sittliche Urtheil tritt zurück und stört diesen erhabenen Eindruck nicht.

27. Im wirklichen Leben kann dies weniger eintreten. Die realen Interessen, welche durch solche Leidenschaft verletzt werden, lassen diese Erhebung nicht aufkommen; hier bleibt das verletzte sittliche Gefühl vorherrschend; allein in der idealen Welt sind jene realen Interessen nicht wirksam; es kann von dem Bilde alles abgehalten werden, was an diese Interessen erinnert und der Zuschauer ist damit im Stande, über der erhabenen Grösse der Leidenschaft die Unsittlichkeit ihrer Thaten zu vergessen.

28. Deshalb empört in der Medea des Euripides die Ermordung der Kinder durch die Mutter nicht; die Grösse ihrer Leidenschaft, ihrer verschmähten Liebe und ihrer Rache lässt nur das Erhabene dieser Scene empfinden. Deshalb wirkt Romeo und Julie erhebend. Obgleich beide unsittlich handeln und Julie alle Kindespflichten verletzt, übersieht der Zuschauer dies, weil die Gewalt ihrer Leidenschaft, ihrer Liebe sie in das Erhabene hebt. Dasselbe gilt für Richard III, für Lady Macbeth, für Göthes Faust, für Schillers Wallenstein. Alle diese Charaktere handeln aus einer Leidenschaft, welche das gewöhnliche Maass weit überschreitet. Es ist bei ihnen keine Kollision von Pflichten; sie verletzen mehr oder weniger gradezu das sittliche Gebot; allein ihre Leidenschaft ist so in das Uebermenschliche oder ihre Person so in das Erhabene gesteigert, dass das sittliche Urtheil sich nicht geltend macht und der Zuschauer nur von der Erhabenheit der Erscheinung erfasst wird. Gleich Halbgöttern oder Halbteufeln schreiten sie durch die Welt und ragen so hoch über die Masse empor, dass der Zuschauer nicht daran denkt, das gemeine Gesetz auf sie anzuwenden.

29. Es ist deshalb für diese Werke gleichgültig, ob eine sittliche Sühne hinzukommt oder nicht; im Gegentheil die Erhabenheit der Dichtung kann leicht dadurch gefährdet werden. Diese Helden können untergehn, aber ihr Untergang darf nicht als sittliche Busse behandelt werden. So bleibt die Medea, der Faust ganz ohne Strafe; Richard III, Jago büssen nur gering im Verhältniss zu ihren Verbrechen; auch die Goneril und Regan leiden weniger, als die Cordelia und Lear und dennoch fühlt der Zuschauer sich in seinem sittlichen Gefühl nicht verletzt oder in dem idealen Genuss dieser erhabenen Dichtungen gestört.

30. Indem diese Wirkung nur durch die Erhabenheit der Leidenschaften erreicht werden kann, erklärt sich, weshalb die gewöhnlichen Kriminalgeschichten und die Häufung gemeiner Verbrechen, wie sie in den französischen Melodramen und vielen modernen Romanen vorgeführt werden, diese Wirkung gänzlich verfehlen. Hier sind es nur die niedrigen Beweggründe des Geldgewinnes, eines liederlichen und verschwenderischen Lebens, einer kleinlichen Eitelkeit und Eifersucht, welche Menschen ganz gewöhnlichen Schlages in das Verbrechen treiben. Alle Elemente des Erhabenen fehlen hier, deshalb tritt das Gemeine und Unsittliche solchen Treibens in seiner ganzen Blösse hervor und erfüllt den Zuschauer mit sittlichem Ekel.

31. Das zweite Mittel, was die Kunst besitzt, um den Zuschauer bei seinem Genuss von dem Druck des Sittengesetzes zu befreien, ist, dass in dem schönen Bilde alle Uebel fern gehalten werden, welche im realen Leben mit dem Unrechte sich über kurz oder lang verbinden und dass ebenso die Verachtung abgehalten wird, welche in der Wirklichkeit ein solches Handeln trifft. Diese Uebel sind schon bei dem realen Menschen wirksamer für Innehaltung der sittlichen Gebote, als die reine Achtung vor dem Moralgebot. Wenn also die Kunst in eine Welt versetzen kann, wo diese Uebel beseitigt sind, wenn es dabei sich überdies nur um geringere Verletzungen der Moral und des Rechts handelt und wenn endlich die daraus hervorgehende Lust idealisirend verstärkt wird, so ist ein solches Bild vollkommen geeignet, die idealen Mitgefühle der Lust in dem Zuschauer so lebhaft zu erwecken, dass die Verletzung des Sittlichen übersehen und das Bild nur als schön empfunden wird.

32. Auf diesen Gründen ruht die Möglichkeit der antiken und modernen Komödie. In ihr wird ziemlich regelmässig der rechtliche Mann, der ehrliche Vater, der gewissenhafte Vormund belogen, betrogen, vergewaltigt und die Betrüger und Sünder aller Art gehen nicht nur ohne Strafe aus, sondern erreichen ihre Ziele; sie gewinnen das

Mädchen oder das Geld oder die Ehre und gelten zum Schluss als die Gescheidten und Geschickten, vor denen die ehrlichen Betrogenen selbst sich verneigen. Im Pseudolus von Plautus besteht die ganze Gesellschaft aus Kupplern und Betrügern; einer sucht den andern in Schlechtigkeit zu überbieten und alle finden darin ihre Ehre, ohne dass auch nur mit einem Worte die Unsittlichkeit dieses Treibens gerügt wäre.

33. In den Wolken von Aristophanes wird Sokrates lächerlich gemacht und im Feuer beinahe erstickt, während der gemeine Strepsiades mit seinem liederlichen Sohne gut davon kommen. In den Thesmophoriazusen desselben treiben die attischen Frauen die tollsten Unanständigkeiten, entkleiden einen, als Frau verkleideten Mann und erkennen so sein Geschlecht. In den Ekklesiaszusen desselben reissen sich drei alte Weiber in der frechsten Weise um einen jungen Mann, den jede, wie sie offen erklärt, in ihr Bett zu sich haben will. Alle Stücke des Aristophanes sind mit schamlosen Witzen und Anspielungen erfüllt; Niemand von den anderen Personen des Stücks findet Anstoss daran, selbst der Chor rügt es nicht, während in dem wirklichen Leben der Griechen solche Dinge unerhört gewesen wären.

34. Aehnliches findet sich in den Komödien des Mittelalters. Ariost und der Kardinal Bibbiena haben Lustspiele voll der ärgsten Obscönitäten geschrieben, welche vor Papst Leo X und Heinrich II von Frankreich in Gegenwart der Fürstinnen und ehrbaren Frauen des Hofes ohne Anstoss aufgeführt wurden. Wenn man auch von den neuesten Komödien und Romanen, welche das Leben der Halbwelt zum Gegenstand nehmen, absieht, so enthalten selbst die besten modernen Lustspiele eine Moral, die Niemand für das wirkliche Leben gestatten wird, und dennoch erfreut sich selbst der ernste und strenge Mann daran.

35. Jessica im Kaufmann von Venedig bestiehlt ihren Vater und läuft mit ihrem Liebhaber davon; Rosalinde entläuft mit Celia in Mannskleidern aus dem väterlichen Hause und treibt sich mit Liebhabern im Ardennenwald umher; Fallstaff's Humor ist voller Verstösse gegen die Moral. Im Figaro von Mozart ist die eheliche Treue aus dem Sittengesetz völlig ausgestrichen; selbst die Frauen wissen sich darein zu finden und empfinden nur Liebesschmerz, aber keine sittliche Empörung. Im Decameron von Boccacio zieht eine Gesellschaft junger Mädchen mit jungen Männern auf ein einsames Landgut ohne alle Begleitung älterer Personen; dort unterhalten sie sich wochenlang mit Erzählungen höchst zweideutiger Liebesgeschichten und Anekdoten, deren Mittheilung in jeder gesitteten Gesellschaft unmöglich wäre.

Dabei wird dies Alles als ein-Natürliches, Selbstverständliches und Erlaubtes hingestellt und es geht auch ohne allen Schaden ab. Selbst die Schauspiele und Romane der besten modernen Dichter ruhen bei näherer Prüfung auf einer Moral, die Niemand billigen kann.

36. Dennoch gelten alle diese Werke als Meisterstücke der Kunst und selbst der streng sittliche Zuschauer und Leser wird in dem Genuss ihrer Schönheit durch eine ideale Welt nicht gestört, in der von der wahren Moral wenig mehr zu spüren ist. Im realen Leben würde Aehnliches unmöglich sein; die Kunst muss also Mittel besitzen, innerhalb ihrer Welt das sittliche Gebot zu beschränken. Diese Mittel sind oben angegeben und ihre Benutzung und Wirksamkeit tritt in den angeführten Beispielen deutlich hervor. Das unsittliche Treiben in all diesen Komödien, Novellen und Romanen beschädigt nur deshalb die Schönheit derselben nicht, weil es im Ganzen nur Gebote leichterer Art sind, gegen die gesündigt wird, weil die Sünder glücklich ihr Ziel erreichen, aller Schaden von ihnen fern gehalten wird und die allgemeine Lust eines glücklichen Endes das Unmoralische der Wege vergessen lässt.

37. Hiermit sind zugleich die Gränzen für diese Aufhebung der sittlichen Regel innerhalb des einfach Schönen gezogen. Es darf sich nur um Regeln von geringerer Bedeutung handeln; ein Mord, eine Brandstiftung würde das Maass, was hier ertragen werden kann, überschreiten. Ebenso muss das Bild der Lust durch die üppige Kraft, durch die Jugend, durch den Uebermuth des Selbstgefühls und durch die Fernhaltung aller störenden Uebel verstärkt werden, wenn die Schönheit und ihre heitre Wirkung nicht leiden soll.

38. Endlich muss diese Veränderung der sittlichen Welt im Schönen eine unbefangene bleiben, d. h. sie darf sich nicht der realen sittlichen Welt als die bessere gegenüber stellen und in keinen Streit über ihren Werth sich einlassen. Diese Regel ist z. B. in der Lucinde von Schlegel verletzt und dies allein macht dies Werk widerlich. Die Erzählungen des Boccacio, die Stella von Göthe gehen im Unsittlichen viel weiter als die Lucinde; allein es geschieht in einer Unbefangenheit, als gäbe es gar keine andre Moral. In der Lucinde dagegen tritt das Schaamlose, der sinnliche Genuss in Kampf mit der realen sittlichen Regel; er giebt sich dabei selbst als ein Gemachtes, von der Sittlichkeit abweichendes und versucht nun sein Recht durch Gründe zu vertheidigen, deren Schwäche jedem Knaben einleuchtet. Dies ist keine ideale Sittlichkeit anderer Art, sondern das Bild gemeiner Unsittlichkeit, die sich bloss in einen Mantel philosophischer

Phrasen hüllt und damit dem realen sittlichen Gefühl des Lesers imponiren will.

39. So bestimmt hier die Regeln über die Gränzen des Sittlichen im Schönen sich haben aufstellen lassen, so schwierig bleibt doch ihre Anwendung auf die einzelnen Fälle und deshalb wird hier selten Einmüthigkeit des Urtheils zu gewinnen sein. Indem die Regel selbst die Persönlichkeit des Beschauers zu ihrer Grundlage nimmt und sich somit von der schwankenden sittlichen Empfindlichkeit des Einzelnen abhängig macht, muss das Ergebniss nach der grössern oder geringern sittlichen Reizbarkeit des Zuschauers verschieden ausfallen. Dieselbe Ueberschreitung des Sittlichen kann dem Einen die Schönheit schon verleiden, wo der Andre sie noch rein geniessen kann. Das Schöne ist hier auch von dem Wechsel der sinnlichen Reizbarkeit verschiedener Zeiten abhängig. Das Publikum zu Shakspeare's Zeit wurde durch seine zweideutigen Wortspiele in dem Genuss des Schönen nicht gestört, während die Gegenwart sie nicht mehr hören kann.

40. Dies führt zu der besondern Frage, wie weit das Schöne sich über die Gebote der Schaamhaftigkeit hinwegsetzen kann. Diese Frage erfordert eine besondre Untersuchung, weil die Schaam selbst eine Tugend besonderer Natur ist. Sie ist nur eine Tugend des Scheins, im Gegensatze zur Keuschheit, als der Tugend der Sache. Die Schaam verbietet nur die Oeffentlichkeit einzelner, an sich ganz erlaubter Handlungen; es kann eine Handlung die Keuschheit nicht verletzen und doch die Schaam und umgekehrt kann man sehr unkeusch handeln und doch sehr schaamhaft.

41. Indem somit die Schaam nur die Oeffentlichkeit gewisser Dinge verbietet, muss die Kunst gerade mit ihr am stärksten in Collision gerathen, da ihre Bilder für die Oeffentlichkeit bestimmt sind. Es kommt hinzu, dass für die Kunst die Verletzung keiner sittlichen Regel einen solchen verlockenden Reiz hat, wie die Verletzung der Schaam. Einmal ist der nackte menschliche Körper unter dem Natürlichen das Seelenvollste und Schönste und dann sind die geschlechtlichen Empfindungen von so grosser Stärke, dass die künstlerischen Bilder derselben auch an idealer Wirksamkeit, d. h. an Schönheit das Bild jeder andern sinnlichen Lust überbieten. Kein Stoff ist mithin so verlockend und so lohnend als dieser und die Kunst würde diesen Stoff in noch weit grösserem Maasse ausgebeutet haben, wenn nicht die Schamhaftigkeit ihr Schranken zöge.

42. Dennoch zeigt das vorhandene Schöne, dass die Gränzen, welche im realen Leben von der Schaam gezogen werden, zu keiner Zeit von der Kunst innegehalten worden sind; ihre Werke sind immer

weit darüber hinaus gegangen. Bei Vergleichung der Länder und Zeiten zeigt sich aber diese Ueberschreitung in verschiedenem Maasse. Im allgemeinen hat die antike Kunst diese Gränzen weniger beachtet, als die moderne. Die Plastik hat in ihrer klassischen Epoche nie angestanden, den männlichen und weiblichen Körper völlig nackt darzustellen; auch die Gemälde, welche sich aus dem Alterthum erhalten haben, zeigen dieselbe Freiheit. Dasselbe gilt von den Dichtern. Die Beispiele aus den alten Komödien sind oben angeführt; daran reihen sich die lyrischen Dichtungen Anakreon's, Theokrit's, Ovid's, die satyrischen des Juvenal und Persius, bei welchen viele Lieder und Bilder die Schaam im Interesse der sinnlichen Lust oder des Spottes völlig bei Seite lassen.

43. Am auffallendsten zeigt sich dieser Unterschied der antiken Kunst bei dem verzierenden Schönen. Der Schmuck und das Geräthe war bei den Orientalen sowohl wie bei den Griechen und Römern in der grossen Mehrzahl in einer Weise verziert, welche dem modernen Schaamgefühl unerträglich erscheint. In Pompeji hat man, obgleich es nur eine Provinzialstadt war und erst der dritte Theil der Stadt aufgegraben ist, bereits an dergleichem Geräthe eine solche Menge gefunden, dass es im Nationalmuseum zu Neapel zwei Säle füllt und doch ist nur das ärgste hineingestellt worden.

44. Im Mittelalter zeigt sich in dem Kunstschönen etwas mehr Berücksichtigung des Schaamgefühls; das Obscöne ist aus dem Geräthe und Schmuck verschwunden und nur in der Dichtkunst, insbesondere in der Posse tritt es noch hervor. Das Lüsterne der Dichtungen Ariost's und die starken Zweideutigkeiten bei Shakspeare sind bereits erwähnt. In der Malerei hielt man die antike Freiheit fester; das Nackte wurde viel benutzt; die Venus Titian's, die Leda und Io Correggio's zeigen neben vielen anderen Gemälden üppiger Scenen, dass man im Interesse der Schönheit hier vor Nichts sich scheute. Die moderne Kunst ist im Allgemeinen noch vorsichtiger geworden. Schmuck und Geräthe enthalten keine Verletzung der Schaam mehr; das Nackte tritt in der Plastik und Malerei seltner und mehr nur als Nachahmung der Antike auf und in der Dichtkunst wird wohl gegen die Keuschheit noch oft gesündigt, allein die Schaamhaftigkeit, die Tugend des Scheines wird strenger beobachtet.

45. Es würde ein ganz falscher Schluss sein, wenn man nach diesem Unterschied der Kunstepochen auch die realen Zustände dieser Zeiten in Bezug auf Keuschheit abmessen wollte. Vielmehr ist anzunehmen, dass in der sachlichen Tugend, in der Keuschheit zwischen Alterthum, Mittelalter und Neuzeit kein erheblicher Unterschied be-

standen haben mag. Es mag in einzelnen Städten und Gegenden, wo Macht und Reichthum sich häuften, zu gewissen Epochen die Sittlichkeit gesunken sein, aber für die Länder im Grossen, für die Völker im Ganzen haben diese Schwankungen in diesem Maasse nie statt gehabt.

46. Dagegen hat allerdings die Tugend der Schaam nach Volk und Zeit sehr verschiedene Gränzen gehabt. Das Klima und die Stellung der Frauen haben hier einen entscheidenden Einfluss geübt. Im Süden nöthigte die Wärme einen grossen Theil des Körpers bei den Männern unbedeckt zu lassen und die Schaam fand deshalb an diesen nackten Gliedern keinen Anstoss. Im Norden dagegen, wo das Klima zur vollen Bedeckung des Körpers trieb, dehnte sich das von der Schaam Verbotene viel weiter aus, weil hier die sinnlichen Beziehungen durch die Gewohnheit nicht abgestumpft waren.

47. Viel bedeutender aber war für die Gränzen der Schaamhaftigkeit die Stellung der Frauen. Je mehr die Frau im Orient und im Alterthum in Staat und Gesellschaft herabgedrückt, in das Innere des Hauses verwiesen, und ohne Bildung dem Manne wesentlich nur Gegenstand des sinnlichen Genusses war, desto roher und plumper mussten die geschlechtlichen Beziehungen zwischen Beiden sich gestalten; desto mehr musste der Sinn der Männer abgestumpft, mithin die Empfindlichkeit für das Schaamhafte bei Beiden gemindert werden. So erklärt es sich, wie die Verzierung des Geräthes in Formen ausarten konnte, die dem modernen Gefühl als das höchste von Schaamlosigkeit erscheinen. Es wäre falsch, wenn man dabei voraussetzte, dieser Schmuck habe bei den Orientalen der sinnlichen realen Aufregung gedient; vielmehr umgekehrt, weil die Geschlechter in ihrer sinnlichen Empfindlichkeit abgestumpft waren, blieb dieser sinnliche Reiz ganz bei Seite, und nur dadurch waren sie im Stande, diese Verzierungen in rein idealer, künstlerischer Weise, als Bild der Naturkraft, der schöpferischen Thätigkeit, der höchsten Lust, d. h. als ein Schönes zu geniessen.

48. Dies gilt auch für die Griechen und Römer. Die Frau war zwar bei ihnen aus der rechtlichen Sclaverei gelöst; allein in allen Klassen, allenfalls die höchsten ausgenommen, fehlte der Frau noch jede Bildung, um ihre Stellung zum Manne zu heben und den geschlechtlichen Verkehr mit ihm zu veredeln. Erst mit dem Christenthume und mit dem Auftreten der germanischen Völker kam der Wendepunkt. Schon in der Ritterzeit hatte die Frau eine andere Stellung gewonnen und allmählig ward sie dem Manne in Bildung ebenbürtig und erlangte die Stellung, wie sie die Gegenwart zeigt.

Eine Folge davon war, dass damit auch die geschlechtlichen Beziehungen sich verändern mussten; dass an Stelle der Rohheit und Dreistigkeit die Verhüllung und die zarte Scheu trat. Statt der Gewalt, statt des Befehls musste die Bitte, die feinere Verführung eintreten. Der Sinn wurde empfindlicher; Bilder, Andeutungen, die im Alterthum als völlig unbefangen galten, erweckten nunmehr reale sinnliche Beziehungen, und die Folge war eine grössere Ausdehnung des von der Schaam Verbotenen.

49. Aus diesen realen Schwankungen, welche nicht die Keuschheit, sondern nur die Schaamhaftigkeit treffen, erklärt sich das entsprechende Schwanken der Kunst. Indess bleibt als Ergebniss, dass die Kunst zu allen Zeiten in ihren Werken über die Gränzen hinaus gegangen ist, welche im wirklichen Leben für das Schaamhafte bestanden haben, und dass bei keiner andern Tugend ein solches häufiges und ausgedehntes Ueberschreiten ihrer Gebote statt gehabt, wie bei der Schaam. Die Beweggründe dazu sind oben schon angegeben.

50. Wenn nun die Frage erhoben wird, ob die Schönheit mit der Verletzung der Schaam bestehen kann, so gelten hier dieselben Regeln, welche oben allgemein für das Sittliche in dieser Beziehung entwickelt worden sind. Die Kunst ist berechtigt, auch in Bezug auf diese Tugend die Schranken der Moral zu überschreiten, weil in ihrer idealen Welt das sittliche Gebot nicht die gleiche Uebermacht über die Lust beanspruchen kann, als in der realen Welt. Das sittliche Gebot ist nur für das wirkliche Leben gegeben; es wird wesentlich bestimmt durch die Uebel, welche sich mit der Verletzung seiner Regeln verbinden und welche durch es abgewendet werden sollen; die Achtung, welche dem sittlichen Gebote gezollt wird, hat ihren Ursprung in der erhabenen realen Macht der Autoritäten.

51. In der idealen Welt des Schönen ist aber nur der Künstler der Herr. Er vermag hier die Naturgesetze so zu verändern, dass die Verletzung des sittlichen Gebotes mit keinem Uebel, mit keiner Verachtung sich verbindet; das Ansehen der realen Autoritäten tritt hier gegen die Allmacht des Künstlers zurück. Er ist deshalb im Stande, der Lust in seinen Bildern einen freiern Ausdruck zu geben, als ihr das reale Leben gestattet, wo die sittliche Schranke dem entgegensteht. Ebenso kann der Beschauer sich diesen Bildern der Lust freier hingeben, weil er weiss, dass sie nur einer idealen Welt angehören.

52. Wenn somit die Stellung des Sittlichen zur Lust im Gebiet des Schönen überhaupt eine andere ist, als im realen Leben, so gilt dies auch für die Bilder der sinnlichen Lust. Die Kunst hat ihre Schranke auch hier nur an dem realen Schaamgefühl des Publikums.

Es giebt hier eine Gränze, über welche das Publikum der Verletzung der Schaam auch im Bilde nicht ohne sittliche Entrüstung folgen kann. Diese Gränze hat der Künstler innezuhalten; ein anderes sachliches Gesetz besteht hier nicht. Die Kunst hat dabei in dem Erhabenen und in der Idealisirung der Wirklichkeit die früher entwickelten Mittel, um die Verletzung der Schaam zu verhüllen und die Moral zu beschränken; der Zuschauer kann durch die Erhabenheit oder Idealisirung von der sittlichen Auffassung abgezogen nnd die Störung der idealen Erhebung oder Lust durch Verdeckung des realen sittlichen Gefühls abgewendet werden.

53. Wenn hiernach die Kunst zur Ueberschreitung der Regeln der Schaam wohl berechtigt ist und das daseiende und als solches allgemein anerkannte Schöne dies genügend bestätigt, so ist doch die Anwenduug dieser Regel auf den einzelnen Fall hier ebenso schwierig, wie bei der sittlichen Frage überhaupt. Die Schönheit an sich ist durch das ideale Bild der Lust, was sie bietet, in jedem Falle vorhanden; allein ihr Genuss ist abhängig von der Reizbarkeit des realen Schaamgefühls bei dem Beschauer, sei er ein Einzelner oder ein Volk. Deshalb empört das verzierte Geräthe der Griechen und Römer das heutige Geschlecht, während jene sich daran in idealer Weise erfreuen konnten. Deshalb kann der Künstler und Kunstkenner die Schönheit eines lebenden Modells ideal geniessen, während der Laie sich voll Schaam wegwendet oder der realen Sinnlichkeit verfällt.

54. Da für die Gränzen der Schaamhaftigkeit keine Gründe aus einem sachlichen Prinzip abgenommen werden können; da das Gebiet der sittlichen Regel hier noch mehr, wie in andern Gebieten, von Umständen abhängig ist, die mit dem Sittlichen in keiner begrifflichen Beziehung stehen, so erhellt, dass die Wissenschaft des Schönen hier der Kunst keine Gränze setzen kann, und dass es dem Takt des Künstlers überlassen bleiben muss, wie weit er glaubt, seinem Volke gegenüber, das Bild der reinen Lust auf Kosten des Sittlichen mit den besondern Mitteln seiner Kunst so ausstatten und idealisirend verstärken zu können, dass die sittlichen Gefühle der Beschauer der Schönheit nicht entgegentreten.

55. Eine ganz andere Frage ist es, ob die Vertreter des Rechts und der Sittlichkeit, ob insbesondere der Vater innerhalb der Familie und der Staat innerhalb seines Gebietes befugt sind, ein Schönes mit unsittlichem Inhalt zu verbieten, oder seinen Genuss in bestimmte Schranken einzuschliessen. Diese Frage gehört in das Gebiet des realen Lebens mit seinem Recht und seiner Moral. Insoweit dergleichen Schönes zu einem falschen, d. h. sinnlichen Genuss verleiten

und deshalb mit Nachtheil für die reale sittliche Gesinnung sich verbinden kann, erscheinen solche Verbote vom Standpunkte der Sittlichkeit aus zulässig, weil das Schöne damit nicht innerhalb seiner idealen Welt beschränkt wird, sondern nur sein Einfluss, seine realen Wirkungen auf die reale Welt, wo die Autoritäten gelten, gehemmt werden sollen. Die Gesetze der Kunst werden aber von solchen Verboten nicht betroffen; sie bleibt innerhalb ihrer idealen Welt nur den, aus ihrem Begriffe und ihrem Genusse sich ergebenden Schranken unterworfen, und diese Schranken gehen nicht weiter, als sie hier entwickelt worden sind.

56. Diese hier dargelegte Stellung des Schönen zu dem Sittlichen weicht allerdings weit ab von dem, was in den Systemen darüber bis jetzt gelehrt worden ist; allein sie hat zunächst die Beglaubigung für sich, dass sie den Zwiespalt zwischen Theorie und daseiendem Schönen aufhebt und feste, klare Gränzen zieht, wo man bisher aus dem Nebel schwankender Bestimmungen nicht herauskam. So erklärt Vischer (I. 77) zunächst das Schöne als »seinem Gehalte nach einfach als identisch mit dem Guten.« Später (I. 151) wird das Schöne »als die allgemeine Harmonie der Idee mit der Wirklichkeit bestimmt, während das Gute die Thätigkeit ist, welche jene »Harmonie als eine noch nicht vorhandene stets erst zu erarbeiten »strebt und daher auf den Gegensatz zwischen der Idee und Wirklichkeit beruht.«

57. Man bemerkt leicht, dass solche Sätze die Frage, um die es sich handelt, verdrehen und nicht beantworten. Es wird nicht der Begriff des Schönen im Unterschied zu dem Begriff des Guten gesucht; da mögen dergleichen Gegensätze eine Berechtigung haben; die Frage ist, ob der Stoff des Schönen, wenn er aus dem Gebiet des Handelns entnommen wird, an die Gesetze des Guten oder Sittlichen gebunden ist oder nicht? Vischer berührt erst später diese Frage und sagt (I. 155): »Das Schöne umfasst ein Gebiet kampfloser Zu»stände, worin die Sinnlichkeit in edler Unschuld sich ergehen kann; »es wird diese Sphäre durchbrechen und den sittlichen Kampf in sich »aufnehmen; es wird den Kampf lösen und in die ursprüngliche Har»monie zurückkehren. — Weil das Schöne dem Stoffartigen entrückt »ist, so ist es über die dem gemeinen Leben vorgezeichneten Gränzen »des Anstandes und der Schaam erhaben.«

58. Allein wenn das Schöne durch seine Bildlichkeit von den Gränzen der Schaam befreit ist, weshalb nur gerade von dieser und nicht überhaupt von jeder sittlichen Schranke? Der Grund Vischer's gilt allgemein; man kann überall geltend machen, dass es mit dem Schönen nicht ernstlich gemeint sei, dass es nur ein Bild sei. Und

wenn das Unsittliche eine Störung der Harmonie ist, wie kann es überhaupt in das Schöne, als der reinen Harmonie eintreten und da einen Platz finden? Und wenn der Kampf innerhalb des Schönen immer mit Rückkehr in die Harmonie enden soll, wie verträgt sich dies mit dem Unsittlichen, in dem ein grosser Theil der Kunstwerke nach den obigen Beispielen endet? Dies Alles zeigt, dass es der idealistischen Philosophie unmöglich ist, diese Fragen in Klarheit zu lösen, und dass nur die bekannten dialektischen Mittel, d. h. ein fortwährendes schaukelndes Spielen mit Wiedersprüchen es ihr möglich macht, ihr System mit dem daseienden Schönen in einer trüben Uebereinstimmung zu erhalten.

VII. Das Sinnlich-Angenehme des Schönen.

A. Der Begriff des Sinnlich-Angenehmen.

1. Die drei wichtigsten Bestimmungen des Schönen, das Seelenvolle, das Bildliche und die Idealisirung sind in den frühern Abtheilungen in ihrer ganzen Besonderung und Ausbreitung dargelegt worden. Es bleibt noch die Untersuchung der letzten Bestimmung, welche zwar ebenfalls als eine allgemeine jedes Schönen anerkannt werden muss, welche aber dem Schönen mehr äusserlich anhaftet, während jene drei ersten Bestimmungen aus der Grundlage des Schönen, aus den idealen Gefühlen hervorgehen und die innere Natur des Schönen ausmachen.

2. Diese vierte Bestimmung ist das Sinnlich-Angenehme. Es ist bereits früher bemerkt worden, dass dieser Name nicht ganz treffend ist; besser wäre schon das Wort: Sinnlich-Genehme, wenn es gebräuchlich wäre; indem diese Bestimmung nicht nothwendig ein Angenehmes oder ein Lust Erregendes zu enthalten braucht; sondern auch die Steigerung des Schmerzlichen durch Sinnlich-Unangenehmes umfasst. Wesentlich ist dieser Bestimmung nur, dass sie mit rein sinnlichen Mitteln die einzelnen idealen Gefühle entsprechend zu verstärken sucht.

3. Das Wesen des Sinnlich-Angenehmen jedes Schönen liegt in seiner Bedeutungslosigkeit. Dadurch wird es der Gegensatz zu

dem Bildlichen des Schönen, was zwar wie jenes aus sinnlichem Material besteht, aber seinen Werth nur in seiner Bedeutung hat, womit es, als Bild, auf ein seelenvolles Reale hinweist und dadurch die idealen Gefühle des Beschauers erweckt. Das Sinnlich-Angenehme weist dagegen auf kein Andres hin; es weckt deshalb auch keine idealen, sondern reale Gefühle, welche nur den idealen bei dem Genuss des Schönen hinzutreten und so weit es geht, sich mit ihnen verbinden, und sie damit kräftigen und verstärken.

4. Deshalb behält das Sinnlich-Angenehme auch auf denjenigen Beschauer seine Wirkung, der die Bedeutung des Bildes nicht versteht. Auch das Kind, der Unwissende erfreut sich an dem Glanz und der Tiefe der Farben eines Titian'schen Gemäldes und das Sinnlich-Angenehme der Homerischen Verse ergötzt auch den Hörer, der kein Griechisch versteht und ihren Sinn nicht fassen kann. Am stärksten tritt das Sinnlich-Angenehme beim Naturschönen hervor. Dasselbe ruht also nicht in der Bildlichkeit des Schönen, sondern nur in dem Material, mit welchem das Bild dargestellt wird.

5. Näher betrachtet ist das Gefühl des Sinnlich-Angenehmen eine Art der Lust aus dem Körper (S. 96), eine Art, die sich von den andern Arten dieser Gattung nur durch den Vorgang und die Organe, welche die Lust vermitteln, unterscheidet. Die Lustempfindungen des Kitzels, der Ruhe, der milden Temperatur, sowie Schmerzgefühle aus dem Schneiden, Stechen, Brennen, Drücken werden nur durch die sensiblen Nerven vermittelt und die Lust und der Schmerz aus denselben werden gefühlt, ohne dass die Wahrnehmung eines Gegenständlichen dazu nöthig ist; vielmehr ist diese in solchen Fällen zufällig oder bleibt auch ganz aus, oder ist so unbestimmt, dass sie kaum als Wahrnehmung gelten kann.

6. Bei dem Sinnlich-Angenehmen des Schönen dagegen wird das Gefühl durch die Sinnes-Nerven vermittelt, welche nur bei dem reinen Fühlen mit einem Theil der sensiblen Nerven identisch sind, bei den andern Sinnen aber durch eigne Nervenstränge vertreten werden. Der körperliche Vorgang, welcher das sinnlich-angenehme Gefühl erweckt, ist hier die Sinnes-Wahrnehmung selbst, d. h. der Vorgang in den körperlichen Organen, der bei der Sinnes-Wahrnehmung statt hat. Das Sinnlich-Angenehme ist deshalb unmöglich ohne Wahrnehmung und ohne die daraus hervorgehenden Vorstellungen; allein trotzdem ist nicht der geistige Theil der Wahrnehmung die Ursache des sinnlich-angenehmen Gefühls, sondern der körperliche Vorgang bei derselben. Die Wahrnehmungsvorstellung darf allerdings nicht fehlen, weil sonst auch der körperliche

Theil des Wahrnehmens nicht statt hätte; aber sie ist nicht die Ursache dieser Gefühle, sondern vermittelt, als der geistige Theil des Wahrnehmens, die idealen Gefühle.

7. Das Sinnlich-Angenehme liegt so in der Mitte zwischen den rein sinnlichen, ohne Wahrnehmung eintretenden Gefühlen und den idealen Gefühlen, welche nur die Wahrnehmungsvorstellung erweckt Es ist deshalb oft schwierig, dasselbe von der idealen Wirkung des Schönen abzutrennen und diese Schwierigkeit wird gesteigert, weil viele Elemente des Bildlichen im Schönen sowohl durch ihre Bedeutung, wie durch den sinnlichen Vorgang bei ihrer Wahrnehmung wirksam sind und somit ideale und reale Gefühle zugleich in dem Beschauer hervorrufen.

8. Diese Schwierigkeit hat die Erkenntniss dieses rein sinnlichen Elementes im Schönen gehindert. Viele, wie Plato, Kant, bemerkten wohl dieses Element im Schönen, allein sie wollten es wegen seiner rein sinnlichen Wirkung als keinen Theil des Schönen selbst gelten lassen; sie glaubten die Hoheit des Schönen damit zu erniedrigen. Andere trugen Bedenken, diese Bestimmung, die so allgemein im Schönen sich zeigt, ganz aus demselben zu entfernen; allein sie verwandelten ihr Wesen in das Gegentheil; sie suchten überall nach einer Bedeutung dieses Elementes und wollten es nur wegen dieser Bedeutung im Schönen anerkennen. Damit ging der Unterschied desselben gegen die Bildlichkeit verloren. Auch Hegel weiss in dem allgemeinen Theil seines Systems nichts von einem Sinnlich-Angenehmen; er hat für dasselbe neben der Idee kein Platz. Aber dies hält Hegel nicht ab, in den besondern Lehren es dennoch zuzulassen. So sagt er (X. C. 289): »Das Metrum und der Reim ist als der erste »und einzige sinnliche Duft für die Dichtung schlechthin erforder»lich;« ein Satz, der dem Sinnlich-Angenehmen wieder zu viel Ehre anthut.

9. Die Erkenntniss dieser Bestimmung wurde auch durch die beliebte Unterscheidung zwischen objektiven und subjektiven Sinnen erschwert, die sich beinah in allen Systemen findet. Indem man sich die Unterschiede zwischen wissenden und seienden Zuständen der Seele überhaupt nicht klar machte, meinte man, dass das Sehen und Hören nur der Erkenntniss, dem Wissen der Dinge diene, das Fühlen, Schmecken und Riechen aber nur den Gefühlen. Diese letztern sollten keine Erkenntniss, kein Wissen geben, sondern nur das Angenehme und Unangenehme vermitteln, wobei das Ding nur als Ursache auftrete, aber in seiner Gegenständlichkeit nicht erkannt werde. Deshalb wurden die ersten zwei Sinne die objektiven

und die drei letzten die subjektiven genannt und in Folge der, der Philosophie anklebenden Verachtung der Gefühle, alles Lob nur auf jene zwei gehäuft.

10. In Wahrheit sind aber alle Sinne ebensowohl objektive wie subjektive in dieser Bedeutung der Worte; jeder Sinn vermittelt eine Wahrnehmung, welche nichts, als die Erkenntniss des Gegenstandes als solchen, enthält; und jeder vermittelt auch Gefühle in der Seele, wobei der Gegenstand nur die Ursache ist, das Gefühl selbst aber über die gegenständliche Natur seiner Ursache keine Auskunft giebt. Wenn die einzelnen Sinne in diesen Beziehungen Unterschiede zeigen, wonach der eine mehr der Erkenntniss, der andere mehr dem Gefühle dient, so ist dies weit mehr Folge ihres Gebrauches und der Gewohnheit, als ihrer Natur. Der Koch benutzt das Schmecken überwiegend zur Wahrnehmung des Geschmacks der Speisen; er schmeckt oder kostet nicht, um ein Angenehmes sich selbst zu verschaffen. Ebenso benutzt der Chemiker das Riechen. Blinde benutzen das Fühlen wesentlich zur Erkenntniss der Dinge; und bei den Thieren dienen die sogenannten subjektiven Sinne vorwiegend nicht der Lust, sondern der Erkenntniss. Der Hund erhält sich auf der Spur des Wildes nicht mittelst des Sehens, sondern mittelst des Riechens, woraus erhellt, dass in den Sinnen an sich jene beliebten Unterschiede nicht vorhanden sind.

11. So wie aus diesem falschen Gegensatz der Sinne schon die falsche Ansicht hervorgegangen ist, dass die Wahrnehmung des Schönen nur mittelst des Sehens und Hörens stattfinden könne, so hat sich daraus auch die schiefe Auffassung des Sinnlich-Angenehmen gebildet. Indem man meinte, das Sehen und Hören gebe nur ein Wissen, aber keine sinnliche Lust, war man genöthigt, die Wirkung des durch diese zwei Sinne vermittelten Sinnlich-Angenehmen zu entstellen und aus einer erkünstelten Bedeutung desselben abzuleiten; dagegen das Sinnlich-Angenehme der übrigen Sinne als Theil des Schönen gar nicht zuzulassen.

12. Wenn indess jeder Sinn sowohl Erkenntniss wie sinnliche Lust gewährt, so fällt aller Grund für solche Auffassungen hinweg. Das Sinnlich-Angenehme tritt dann in seine natürliche Stelle innerhalb des Schönen ein und zeigt sich von einem weit grösserem Umfange, als man bisher hat anerkennen mögen. Es wird nun darauf ankommen, dasselbe mittelst der Beobachtung in dem einzelnen Schönen zu verfolgen und so seine Natur in den verschiedenen Arten des Schönen näher zu erfassen.

B. Die Besonderung des Sinnlich-Angenehmen.

1. Das Sinnlich-Angenehme besondert sich nach den Unterschieden der Sinne; nach den verschiedenen Arten des Schönen; nach dem Unterschiede des Materials und der Künste; endlich nach dem Gegensatz von Kunst- und Natur-Schönem. Es scheint am zweckmässigsten, bei der Darstellung den Unterschied der Sinne zu Grunde zu legen.

2. Das Sehen enthält die Wahrnehmung der Farben, der Gestalt und der Bewegung. An jeder dieser Bestimmungen kann das Sinnlich-Angenehme auftreten. Helle, glänzende, reine, tiefe Farben wirken sinnlich angenehm; trübe, matte, unreine sinnlich unangenehm. Deshalb verbinden sich jene mit der Darstellung des Schönen im engern Sinne und diese mit der Darstellung des Hässlichen; in beiden wirken diese Elemente sinnlich verstärkend, ohne alle Rücksicht auf ihre mögliche Bedeutung. So ist in dem Gemälde Michel Angelo's in Florenz, was die drei Parzen darstellt, von der trüben, unreinen, gelblichen Farbe zur sinnlichen Steigerung der Hässlichkeit der Gestalten ein höchst wirksamer Gebrauch gemacht. Eine Nebeneinanderstellung kontrastirender und dabei leuchtender Farben verstärkt das Komisch-Schöne, wie man an dem roth und weiss karrirten Anzug des Policinell bemerken kann. Dunkle, einfache Farben, wie sie die moderne Männerkleidung zeigt, unterstützen den Gegensatz des Komischen, das kalt Verständige. Für das Erhabene kann in einzelnen Fällen eine unbestimmte nebelhafte Färbung verstärkend wirken; in andern Fällen die hell leuchtende Farbe des Purpur u. s. w. Dem Gemeinen entsprechen die schmutzigen, in ihrer Mischung unkenntlichen Farben.

3. Die schroffe Nebeneinanderstellung hat ebenso, wie ihr Gegentheil, das allmählige Uebergehen einer Farbe in die andere, ihre sinnliche, die Bedeutung verstärkende Wirkung. Man kann dies an den Farben eines Gewitterhimmels und eines Sonnenunterganges leicht bemerken. Auf diesem sinnlichen Gegensatz ruht zum Theil die Wirkung starker Schatten hart neben starken Lichtern. Die gemischten Farben dienen zur Verstärkung von einem Schönen, was gemischte, oder unsichere Seelenzustände darstellt. Der Instinkt hat hier die Maler oft wunderbar richtig geführt. Das Inkarnat mit seinen Schwankungen entspricht treffend den immer auf und ab schwankenden und gemischten Zuständen der Seele. Kein Material ist besser geeignet, wie die Oelfarbe, den sinnlichen Reiz der Farben in vollem Maasse

auszunutzen; die sogenannten gekochten Farben, das Durchscheinen einer Farbe durch die andere, das Uebermalen, die Unbestimmtheit der Begränzung, das Dunkle, nur allmählig mit seinem Inhalt Hervortretende sind Bestimmungen, die wesentlich sinnlich verstärkend wirken und nur durch die Oelfarbe erreicht werden können.

4. Die Physiologie hat sich bemüht, die sinnlich angenehme Wirkung einzelner Farben, ihrer Zusammenstellung und Mischung aus den physikalischen Gesetzen des Lichts und den komplementären Eigenschaften der Farben abzuleiten. Allein diese Beobachtungen können über körperliche Vorgänge nicht hinaus kommen; sie zeigen, dass der einseitig erregte Sehnerv nach den komplementären Farben reagirt; aber die Verbindung der Gefühle der Seele mit den Vorgängen in den Nerven kann wohl beobachtet, aber aus keinem körperlichen Prinzip abgeleitet werden. Auch reichen diese Gesetze für den Reichthum dieser Beziehungen, wie sie die Kunst benutzt, nicht aus. Wenn die einzelnen einfachen Farben zu natürlichen Symbolen bestimmter Seelenzustände erhoben worden sind, wie z. B. das Blau zur Farbe der Beständigkeit, so hat dies mit dem sinnlichen Angenehmen derselben keine Beziehung. Es wird dann schon den Farben eine Bedeutung untergelegt, die meist mit den Sitten und Klima im Zusammenhange steht. Es ist deshalb bedenklich, diesen Zusammenhang, wie in vielen Systemen geschieht, aus allgemeinen und elementaren Verhältnissen ableiten zu wollen.

5. Bei der Gestalt ist längst die grosse Wirksamkeit der Wellen- und Schlangenlinie erkannt worden und Hogarth hat darauf die ganze Lehre von den bildenden Künsten gebaut. Es ist nicht schwer, ihr eine Bedeutung beizulegen und sie damit zu einem Element der Bildlichkeit im Schönen zu erheben; es ist dies auch in diesem Werke (S. 171) bereits geschehen. Allein das Bedeutende bleibt in dieser elementaren Linie doch schwankend und untergeordnet; offenbar liegt der grösste Theil ihrer Wirksamkeit in ihrem sinnlichen Reiz, der ohne alle Rücksicht auf Bedeutung, sich mit ihrer Wahrnehmung verbindet, und der so wenig, wie bei den Farben aus einem höheren Prinzip abgeleitet werden kann. Auf dieser sinnlichen Wirkung beruht der Reiz der Meereswogen, der Umrisse der Hügel und Thäler, des Laufes der Flüsse, der Reiz des Ovales gegenüber dem Kreise und der Reiz der thierischen und menschlichen Gestalten. Ihr Gegentheil, das Eckige, Knorrige, Unregelmässige, der Zickzack wirkt deshalb verstärkend für das Hässliche, wie die Karrikaturen zeigen. Man kann wohl auch eine Bedeutung in dergleichen hineinbringen;

allein sie bleibt so lose und gesucht, dass sie für die starke und unmittelbare Wirkung solcher Gestalten nicht zureicht.

6. Die unbeschränkte Geltung der Wellenlinie als Grundlage der schönen Gestalt widerlegt sich schon durch die Werke der Baukunst. Hier herrscht zunächst das Gerade, das Rechtwinkliche, das Spitze, das Regelmässige und gilt als schön. Insoweit die Wirksamkeit einzelner Linien auf ihrer Bedeutung beruht, kann sich dieselbe nur aus dem seelenvollen Realen ableiten, dem sie anhaften und da in der Baukunst dies das Haus ist, so ist damit auch das Geradlinige in ihr das Bedeutende. Dagegen zeigt sich das Sinnlich-Angenehme der Wellenlinien auch dadurch, dass sie selbst in die Baukunst eindringen. Deshalb hat die Idealisirung in diese Kunst vielfach das Gerundete eingeführt. Dahin gehören die runden Säulen, die Voluten und die pflanzenartigen Verzierungen ihrer Kapitäler, die Wölbung der Fenster und Thüren, die Kuppeln, die Rundleisten in den Friesen und Gesimsen. Schon die Aegypter haben die scharfen Kanten an ihren schönen Bauten abgestumpft und die Abstumpfung und Abrundung des Eckigen ist in allen Baustylen zu finden. Der Reiz der maurischen Bauwerke beruht auf der überwiegenden Benutzung der Rundungen und Wellenlinien; in der Arabeske ist dies am deutlichsten; sie hat sich als Schmuck bei allen Völkern und in allen Baustylen erhalten.

7. Für das Komische wirkt alles Eckige und Schiefe sinnlich verstärkend, namentlich in den Mienen, Zügen des Gesichts und in der Kleidung. Das Erhabene erhält eine sinnliche Verstärkung durch die Beseitigung der scharfen Begränzung. Deshalb wird die Wirkung erhabener Bauwerke, wie des Kolosseums, der Peterskirche, der gothischen Münster durch die Dämmerung verstärkt; deshalb werden die Gestalten im Nebel erhabener; deshalb wirkt die Entfernung erhebend, wenn der Gegenstand gross genug ist, um sie ertragen zu können. Indem die Gränzen dann matter, unkenntlicher werden, kann die innere Kraft die Gestalt gleichsam ausdehnen und über ihre natürliche Grösse erweitern; das Gränzenlose wird in dem Verschwinden der Gränze gleichsam sichtbar.

8. Das Element der gesehenen Bewegung leitet seinen sinnlichen Reiz theils von der Gestalt der Linien ab, die sie durchläuft und welche die Phantasie festhält, theils aus dem Neuen, aus dem steten Wechsel, den sie dem Auge bietet. Alles Neue, aller Wechsel hat im Gegensatz zur abstumpfenden Wirkung eines Beharrenden einen sinnlich-angenehmen Reiz für das Auge, indem stets ausgeruhte Nerven an Stelle der erregten treten. Hierin liegt der sinnliche Reiz des Laufens der Thiere, des Fliegens der Vögel, der Käfer und Schmetterlinge, des

Schwimmens der Fische, des Segelns der Schiffe, der Bewegung der Wolken als der »Segler der Lüfte«. Es liegt in der leichten und schnellen Bewegung allerdings auch eine Bedeutung; sie kann als das Bild der Kraft und somit der Lust aus der Macht gelten; ebenso ist die gerundete, maassvolle Bewegung der Glieder ein Zeichen des Ebenmaasses der Seele und damit ideal-schön. Allein neben diesem Bedeutenden der Bewegung bleibt ihr ein rein sinnlicher, aus keiner Beziehung auf Anderes sich ableitender Reiz, wie er hier dargelegt worden ist.

*9. Da die Skulptur und die Malerei keine Bewegung in ihr Schönes sinnlich aufnehmen können, so können sie im strengen Sinne von diesem Sinnlich-Angenehmen keinen Gebrauch machen. Allein da ihr Momentanes, wie oben dargelegt worden, von dem Beschauer wesentlich als Bewegung, als Vorgang aufgefasst wird, da der sinnlich dargestellte Moment die Vorstellung der Bewegung erweckt und diese durch seine Sinnlichkeit selbst zu einer lebendigen, beinahe sinnlichen Vorstellung erhebt, so nimmt auch das Schöne dieser Künste an dem sinnlichen Reize der Bewegung Theil. Man kann dies leicht bemerken, wenn man die schwebenden Gestalten an den Zimmerwänden der Häuser von Pompeji betrachtet.

10. So weit die Plastik ein lebendiges Material zu ihren Bildern benutzt, kann von diesem sinnlichen Reiz der Bewegung in vollem Maasse Gebrauch gemacht werden und die ideale Schönheit der Pantomime und des Ballets erhält durch die sinnlichen Reize der Stellungen und Bewegungen ihrer Figuren eine so grosse Verstärkung, dass sie vorzüglich dadurch die Hindernisse überwindet, welche der Benutzung eines Lebendigen zum Material des Schönen entgegenstehen.

11. Die Bewegung enthält für das Erhabene ein verstärkendes Element, wenn sie in die Höhe geht, der Schwere entgegen. Sobald dies in bedeutendem Maasse erfolgt, steigert sich durch diese sinnliche Zuthat das Erhabene. Deshalb erscheint der hohe Flug des Adlers erhaben. Deshalb wächst die Erhabenheit der Thürme durch ihre Höhe. Deshalb erhalten die Flammen einer Feuersbrunst etwas Erhabenes und selbst ein Linienschiff wird in der Bewegung erhabener, weil es trotz seiner Last sich auf gleicher Höhe erhält. Das Versinkende, das an den Boden Gefesselte, auf ihm Kriechende verstärkt umgekehrt das Gemeine.

12. Der sinnliche Reiz der Töne ist bekannt. Ein grosser Theil des Publikums fasst von der Schönheit der Musik wenig mehr als ihr Sinnlich-Angenehmes. Ebenso hört man das Brausen des Meeres, das Rollen eines fernen Donners, das Plätschern eines Springbrunnens gern,

ohne dass man sich irgend etwas dabei denkt, d. h. ohne dass man eine Bedeutung hineinlegt. Dasselbe gilt auch oft für das Singen der Vögel. Bei den Lauten der Thiere tritt das Ideale des Schönen mit der sinnlichen Empfindung oft in Gegensatz. Das Blöken der Schafe, das Wiehern der Pferde, das Bellen der Hunde hat nichts Sinnlich-Angenehmes; aber es ist trotzdem nach seiner Bedeutung ein Element des Schönen, weil diese Töne das Zeichen von Kraft, Lust und Behagen sind. Der Unterschied der bedeutenden und der rein sinnlichen Bestandtheile im Schönen tritt hier deutlich hervor.

13. Alle musikalischen Töne haben in hohem Grade ein sinnlich angenehmes, die ideale Schönheit verstärkendes Element. Dies gilt sowohl von den Tönen der musikalischen Instrumente, wie von der menschlichen Stimme. Die aushaltenden Töne haben es in höherm Maasse, als die schnell erlöschenden der Klaviere und Harfen; unter jenen die Blasinstrumente mehr als die Geigen. Die Besonderung des sinnlichen Reizes folgt hier jeder Besonderung der Instrumente und der Stimmen; aus ihrer Verbindung entsteht der Reiz der Klangfarben, der zu einem grossen Theil sinnlicher Natur ist.

14. Nicht geringer ist der sinnliche Reiz, der in der rhythmischen Bewegung des musikalisch Schönen liegt. Der Wechsel zwischen den schwachen und starken Takttheilen, ihre Gleichmässigkeit bei der Ungleichheit der auf sie vertheilten Töne und Figuren, des Crescendo und Decrescendo, des Accelerando und Ritardando, die Gegensätze des Tönens und der Pausen haben, abgesehen von ihrer Bedeutung, einen überaus starken sinnlichen Reiz, der schon von dem Kinde gefühlt wird, wenn es auch von der Bedeutung der Musik noch nichts versteht.

15. Keine andre Kunst hat deshalb eine solche starke Beimischung realer Gefühle, wie die Musik und aus diesem Umstande erklärt sich die grosse Verbreitung und Ausübung dieser Kunst und die Meinung ihrer besondern Innigkeit und Wirksamkeit auf die Gefühle, obgleich sie für die grosse Masse gerade diejenige Kunst ist, welche von ihr am wenigsten verstanden wird. Selbst die bestimmte Wahrnehmung des in ihr enthaltenen Mannichfaltigen und Gestalteten geht den meisten Menschen ab. Das feine musikalische Ohr, was dazu gehört, ist seltener, als der Sinn für Farbe und Gestalt. Aber die sinnlichen Reize der Musik sind so gross und durch die Verbesserung der Instrumente und die Virtuosität in ihrer Behandlung jetzt so gesteigert, dass die meisten Hörer sich davon vollkommen befriedigt fühlen, wenn ihnen auch die seelische Bedeutung des Gehörten und sein kunstvoller Bau dunkel geblieben ist.

16. Die Musik hat auch die Macht, das Hässliche oder das

Schmerzliche, das Erhabene und das Gemeine, was sie in ihre Werke aufnimmt, durch sinnliche Elemente zu verstärken. Die Dissonanzen, namentlich die härteren, wie die Sekunde, die grosse Septime dienen so zur Verstärkung der schmerzlichen Bilder, ebenso die schneidenden und scharfen hohen Töne der Violinen und Clarinetten. Die erhabenen Bilder der Musik werden durch die sinnliche Stärke der Orgel, der Posaunen und Trompeten und durch das Gehaltene, Langsame der Bewegung verstärkt. In dem Choral wird es durch die Aufhebung alles Rhythmischen erreicht. Die Pickel-Flöte, die grosse Trommel haben ein Element des Gemeinen, was zur Verstärkung des Komischen der anderen Künste benutzt werden kann.

17. Ein grosser Theil der Regeln des Generalbasses und Kontrapunktes beruht nicht auf der Bedeutung der Töne und ihrer Verbindungen, sondern auf dem Sinnlich-Angenehmen oder Unangenehmen derselben. Dahin gehören die verbotenen Quinten- und Octaven-Gänge und zum Theil auch die Lehre von der Auflösung der Dissonanzen und von dem Uebergange in andere Tonarten. Die Melodie gilt mit Recht als die eigentliche Seele der Musik; in ihr ist die Bedeutung, der Ausdruck der Gefühle wesentlich enthalten. Dennoch liegt beinahe in jeder Melodie auch ein rein sinnlicher Reiz und dieser bewirkt es vorzüglich, dass die Melodien am leichtesten von allen Theilen eines Musikstückes im Gedächtniss bleiben. Ebenso beruht der musikalische Werth der sogenannten Verzierungen, der Triller, Vorschläge, Doppelschläge hauptsächlich auf dem in ihnen liegenden sinnlichen Reiz.

18. In der Sprache, so weit sie gesprochen wird, sind Elemente der Musik enthalten, wie früher gezeigt worden ist; der Unterschied gegen die wirkliche Musik liegt nur im Grade. Die Vokale enthalten den musikalischen Ton; der Unterschied der einzelnen Vokale geht nach Helmholz aus den verschiedenen Mittönen höherer Töne hervor. Die Konsonanten enthalten die Klangfarben; die langen und kurzen Sylben gleichen den langen und kurzen Noten und in dem Akzent ist der Rhythmus des Taktes enthalten. Jede lebhafte Empfindung giebt sich überdies in der Schnelligkeit oder Ruhe, mit der gesprochen wird, und in der Höhe oder Tiefe der Rede deutlich kund. In dem metrischen Verse, in den Assonanzen, Alliterationen und Reimen sind diese Elemente bereits zu reicheren Kunstformen entwickelt und indem das dichterische Schöne sich zu seiner Darstellung der Sprache bedienen musste, war es durchaus natürlich, dass es das musikalisch Schöne, was sie enthielt, mit sich verband.

19. So wie in der Musik das Sinnlich-Angenehme eine überwie-

gende Bedeutung hat, so auch in der Verskunst oder gebundenen Rede. Es kann in den verschiedenen Versmaassen wohl auch eine Bedeutung oder eine ursachliche Verknüpfung mit seelischen Zuständen nachgewiesen werden und darauf beruhen die Regeln des Aristoteles über den Gebrauch bestimmter Versmaasse zu den verschiedenen Arten der Dichtung; allein der Reiz der Verse und noch mehr der Reime liegt zu einem grossen Theil in ihrem Sinnlich-Angenehmen, womit sie, gleich der Musik, auf das Gehör wirken, auch wenn ihre Bedeutung nicht gekannt ist.

20. Schon die Bildung der Wörter, der Wechsel der stummen und scharfen Konsonanten, der tieferen und höheren Vokale enthält einen hohen sinnlichen Reiz, der auch in der ungebundenen Rede sich geltend macht und in der einen Sprache stärker hervortritt als in der andern. Das Griechische und Italienische hat, auch wenn es nicht verstanden wird, ein Angenehmes, was wie Musik klingt. Indem die Wissenschaft diese Wirksamkeit des sinnlichen Elementes in der gebundenen Rede anerkennt, befreit sie sich von der schwierigen Aufgabe, jedem Versmaasse eine besondere Bedeutung unterzulegen und daraus seine Schönheit abzuleiten. Es ist damit wie mit den Farben; durch Ausdehnung der Beziehungen kann wohl eine solche Bedeutung gewonnen werden; aber man geräth dann auf das Verschiedenste, was die Bedeutung abgeben kann, und eine Bedeutung hebt die andre auf.

21. Das Sinnlich-Angenehme, was durch die übrigen Sinne, durch das Fühlen, Riechen und Schmecken vermittelt wird, kann bei dem Kunstschönen nicht vorkommen, da dessen Material kein Gegenstand für diese zwei letzten Sinne ist und das Fühlen bei den Werken der Plastik wohl zur Erkenntniss des Schönen mit benutzt werden kann, aber sinnliche Reize, welche sich mit dem Fühlen verknüpften, dadurch nicht erregt werden. Das Sinnlich-Angenehme aus diesen Sinnen kann deshalb nur bei dem Naturschönen vorkommen; es hat aber auch hier nur eine beschränkte Wirksamkeit.

22. Bei dem reinen Fühlen bleiben die Lust- und Schmerzgefühle, welche durch die sensiblen Nerven ohne gleichzeitige Wahrnehmung eines Gegenstandes vermittelt werden, ausgeschlossen, da sie nach dem Obenbemerkten nicht zu dem Sinnlich-Angenehmen des Schönen gehören. Es bleibt nur die Wahrnehmung der Temperatur und des Rauhen und Spitzigen mit seinen Gegensätzen des Glatten und Kulbigen, was in der Wahrnehmung des Naturschönen ein Sinnlich-Angenehmes vermitteln kann. Dahin gehört das Schöne einer kühlen

Sommernacht, das Schöne des klaren und frischen Wassers, das Schöne eines Sitzes am warmen Ofen im Winter, das Schöne der spitzigen Eisnadeln und der glatten Eisflächen. Hier wirken diese gefühlten Elemente in ihrem Sinnlich-Angenehmen zur Verstärkung der aus andern Gründen vorhandenen Schönheit. Das Rauhe und das sehr Kalte oder sehr Heisse wirkt ähnlich zur Verstärkung des Erhabenen in der Natur.

23. Der zweite fühlende Sinn, das thätige Fühlen giebt als Inhalt die Bewegung und den Druck. Daraus bilden sich die Wahrnehmungen des Harten, Weichen, Elastischen, Spröden, Starren, Undurchdringlichen. Das Flüssige und das Luftige ist eine Mischung der Wahrnehmungen aus beiden Arten des Fühlens. Das Sinnlich-Angenehme dieser Wahrnehmungen ist bekannt. Die weiche Moosbank, das Elastische in den Bewegungen des Pferdes, das Milde und Glatte des Wassers ist in seiner Wahrnehmung durch das Gefühl mit einem Angenehmen verbunden, was dem idealen Genuss einer schönen Landschaft verstärkend hinzutritt. Das Harte und Starre, das Undurchdringliche kann bei Felsen und Eisbergen zur Verstärkung des Erhabenen in der Natur dienen.

24. Der Geruch dient zur Verstärkung des Schönen bei der Blume, bei dem Heu der Wiese, bei dem frischen Duft des Waldes, bei der reinen Luft des Gebirges und Aehnlichem. Seine Wirkung liegt hauptsächlich in dem von ihm vermittelten Sinnlich-Angenehmen; das eigentliche Schöne und Bedeutende kann zwar auch durch Bestimmungen des Geruchs dargestellt werden, da der Geruch als Eigenschaft mit Gefühlen in mannichfacher ursachlicher Beziehung steht; aber diese Wirksamkeit bleibt gegen sein Sinnlich-Angenehmes das Geringere. Der Gebrauch wohlriechender Salben und Wässer besteht seit den ältesten Zeiten und hat seine Grundlage in dieser, das eigentlich Schöne des Menschen verstärkenden sinnlichen Wirkung des Wohlgeruchs. Das Hässliche wird deshalb durch üblen Geruch verstärkt. Die Hässlichkeit des Aasses und vieler Thiere beruht zum grossen Theil auf dem Sinnlich-Unangenehmen ihres Geruchs.

25. Der Geschmack ist überwiegend mit sinnlich-angenehmen oder unangenehmen Gefühlen bei Wahrnehmung der schmeckenden Eigenschaften der Dinge verbunden; allein das Sinnlich-Angenehme dieses Sinnes kann in das Schöne nicht eintreten, weil das Schmecken ohne Zerstörung des Gegenstandes nicht geschehen kann. Deshalb können die durch den Geschmack vermittelten Eigenschaften der Dinge nur als vorgestellte, nicht als wahrgenommene für die

Schönheit benutzt werden, und daher nur in der Dichtkunst vorkommen, wobei der sinnliche Reiz, der nur aus dem Wahrnehmen dieser Elemente hervorgehen kann, unmöglich ist.

26. Dies führt auf die eigenthümliche Stellung der Dichtkunst zu dem Sinnlich-Angenehmen. Sie ist die einzige Kunst, in deren Bilder das Sinnlich-Angenehme in dem bisherigen Sinne nicht mit eingeht. Indem ihre Bilder nur im Vorstellen bestehen und keine wahrgenommenen sind, das Sinnlich-Angenehme aber aus dem Wahrnehmen hervorgeht, kann ein solches mit den dichterischen Bildern sich nicht verbinden und deren Schönes kann aus diesem sinnlichen Element keine Verstärkung für sich ableiten.

27. Allein so wie das Material der Dichtkunst nicht dem Inhalte nach, sondern nur nach der Wissensform, im Gegensatz zu der Seinsform bei den andern Künsten sich von diesen unterscheidet, so lässt sich auch bei ihr ein Sinnlich-Angenehmes in der Wissensform aufzeigen. Es ist bekannt, dass die dichterischen Bilder viel mit den Vorstellungen des Sinnlich-Angenehmen der andern Künste ausgeschmückt werden. Das Lied schildert den Duft der Blumen, die Kühle des Abends, die Frische des Bachs, den Glanz des Sonnenaufgangs, den Sammet der Wangen, das Elastische des Ganges. Alle diese Bestimmungen vermitteln in ihrer Körperlichkeit nur das Sinnlich-Angenehme, nicht das Bedeutende des Schönen.

28. Wenn deshalb das dichterische Bild diese Bestimmungen ebenfalls und zwar in der Form der Vorstellung aufnimmt, so erklärt sich dies nur daraus, dass die lebendige bildliche Vorstellung dieser sinnlichen Elemente sich ebenfalls mit einer sinnlichen Empfindung, ähnlich wie bei deren Wahrnehmung geschieht, verbindet. Die wahrnehmenden Nerven scheinen in solchen Fällen eine Erregung von Innen aus, von der Seele aus zu erhalten, welche ein ähnliches, wenn auch schwächeres reales Lust- oder Schmerzgefühl hervorbringt, wie die sinnliche Wahrnehmung von Aussen. Ein jeder wird dies bei dem eifrigen Lesen und der lebendigen Auffassung solcher dichterischen Schilderungen, z. B. bei Ariost, an sich erfahren. Hiernach ist auch die Dichtung nicht ohne ihr Sinnlich-Angenehmes und nicht ohne eine Beimischung realer Gefühle, welche sich nur in dem Grade und in der Art der Entstehung von dem Sinnlich-Angenehmen der andern Künste unterscheiden.

29. Neben diesem, rein dem dichterischen Bilde zugehörigen Sinnlich-Angenehmen verbinden sich mit der Dichtung auch die sinnlich-angenehmen Elemente der Musik, wie sie oben bei der Sprache

dargelegt worden sind. Da in alten Zeiten die Dichtungen nur durch Sprechen mitgetheilt wurden, so war es natürlich, dass nicht blos die bedeutungsvollen musikalischen Elemente der Sprache, sondern auch die sinnlich-angenehmen von den Dichtern mit ihren Werken verbunden wurden.

30. Diese sinnlichen musikalischen Elemente gehen auch bei dem stillen Lesen der Dichtungen nicht ganz verloren, weil die schriftlichen Zeichen zunächst auf den Laut der Worte und erst durch diesen zur Vorstellung führen. Es tritt deshalb bei dem stillen Lesen auch die Vorstellung des Lautes mit ein und wirkt als vorgestelltes sinnliches Element ebenso auf die Nerven und mittelbar auf die sinnliche Empfindung, wie dies oben bei dem Dichterisch-Schönen dargelegt worden ist. Dies gilt sowohl für die sinnlichen Reize des Metrums wie des Reimes; beide werden bei dem Lesen, wenn auch im schwächern Grade, sinnlich mit empfunden.

31. Auch das Schöne der andern Künste kann durch eine Vereinfachung und Verdünnung seines Materials der sinnlichen Reize, die ihm anhaften, zum grossen Theile entkleidet und damit sein Genuss auf die rein idealen Gefühle beschränkt werden. Bei dem Musikalisch-Schönen geschieht dies durch die sogenannten Arrangements, wodurch die Musik des vollen Orchesters auf ein Instrument zurückgeführt wird. Damit sind alle sinnlichen Reize der Klangfarben beseitigt, und wenn die Stücke für das Pianoforte eingerichtet werden, sind auch die Reize der aushaltenden Töne zerstört. Diese Entfernung des sinnlichen Elements ist am stärksten bei dem blossen Lesen der Partituren und Noten. Dasselbe gleicht dem stillen Lesen der Dichtungen, ist aber nur dem möglich, der ein feines Ohr und eine grosse musikalische Ausbildung besitzt.

32. In der Malerei bestehen ähnliche Arrangements in den Kupferstichen, so wie in den litho- und photographischen Abbildungen der Gemälde. In ihnen sind die sinnlichen Reize der Farben entfernt; in den blossen Skizzen ist auch die Schattirung beseitigt; der Anblick solcher Abbildungen gleicht, wenn man ihre Originale kennt, dem stillen Lesen der Dichtungen.

33. Die plastischen Kunstwerke haben ihre Arrangements in den verkleinerten Nachbildungen in Gips und in den Zeichnungen derselben. Jene Nachbildungen in einem weniger zarten und glänzenden Material entbehren der sinnlichen Reize des Marmors und Erzes und den Abbildungen fehlt überdem der sinnliche Reiz, welcher in der körperlichen Gestalt enthalten ist. Auch die Bauwerke können

in Modellen dargestellt und in Gemälden und Zeichnungen abgebildet und damit ihres Sinnlich-Angenehmen entkleidet werden. Nur die lebhafte Vorstellung des früher gesehenen Bauwerkes kann hier dies Element einigermaassen ersetsen.

34. Der Unterschied dieser Zurückführungen des Schönen der bildenden Künste auf ein beschränkteres Aeussere gegen die Befestigung des dichterischen und musikalischen Schönen durch Lettern- oder Noten-Druck liegt darin, dass jene selbst in der dürftigsten Form immer noch eine bildliche Darstellung einzelner Elemente des Schönen enthalten, während die Lettern und Noten bildlich gar nichts mit diesen Elementen gemein haben, sondern nur Zeichen sind, welche rein gedächtnissmässig damit verknüpft sind. Es ist deshalb bei jenen Vereinfachungen bildlicher Kunstwerke trotz ihrer mechanischen Vervielfältigung möglich, einen Kunstwerth ihnen zu erhalten, während der blosse Lettern- oder Noten-Druck ein rein mechanisches Erzeugniss wird.

35. Der grösste Werth jener mechanischen Vervielfältigungen bildlicher Kunstwerke liegt indess darin, dass Unzählige dadurch mit den wesentlichen Schönheiten dieser Werke vertraut werden können, denen die Aufsuchung der Originale unmöglich ist. Dieser Umstand ersetzt hundertfältig die grössere Zahl der bildlichen Kunstwerke, welche das Alterthum gegen die Neuzeit besass und widerlegt auch dadurch die viel verbreitete Meinung, dass der Sinn und der Genuss des Schönen bei den Griechen allgemeiner gewesen sei, als in der Gegenwart.

C. Der Werth des Sinnlich-Angenehmen.

1. Der Werth des Sinnlich-Angenehmen für das Schöne ist oben bei Entwicklung seines Begriffs bereits angedeutet worden. Dieser Werth liegt in der Kräftigung und Verstärkung, welche die von dem Schönen erweckten idealen Gefühle durch den Hinzutritt realer Gefühle erhalten. Indem jene für sich leicht in Nebel und Unbestimmtheit zerfliessen, werden sie davor durch den Hinzutritt der letzten geschützt und deshalb hat die Kunst das Sinnlich-Angenehme für keine Art ihres Schönen entbehren mögen. Man bemerkt die Wirkung dieser realen Elemente am deutlichsten bei dem stillen Lesen eines Dramas im Vergleich zu dem guten Vorlesen desselben und noch mehr im Vergleich zu dessen Aufführung. Bei der Aufführung tritt allerdings

die Plastik noch zu der Dichtkunst hinzu; aber ein grosser Theil des Unterschiedes entspringt dabei aus dem Hinzutritt sinnlich-angenehmer Elemente. Aehnliches zeigt das Lesen der Partitur gegen das Hören des Musikstücks und das Betrachten des Kupfertichs gegen das Sehen des Gemäldes.

2. Das Sinnlich-Angenehme im Schönen überbrückt gleichsam die Kluft, welche zwischen der realen und idealen Welt besteht. Indem es aus den Sinnes-Nerven entspringt, unterscheidet es sich damit von den gröbern sinnlichen Lustgefühlen; es ist feinerer Natur und gränzt an die rein idealen, nur durch das Bild oder Bedeutende erweckten Gefühle. Man kann zweifeln, ob der reale Genuss des Sinnlich-Angenehmen sich mit den idealen Gefühlen verbinden und dieselben stärkend und kräftigend durchdringen könne. Allein in Wirklichkeit bestehen bei der fliessenden Natur der Seele diese Gränzen nicht in der Schärfe, wie sie das Wissen zieht; es kann ein allmähliger Uebergang aus dem Realen zu dem Idealen eines Gefühls statt haben. Man kann eine Schüssel mit reifen Pfirsichen und Trauben zunächst mit Begehren, mit Appetit betrachten und allmählig durch Zurückdrängung dieses Begehrens die reale Freude in die ideale an der Schönheit jener Früchte umwandeln.

3. Beide Arten der Gefühle stehen sich also nicht so fremd gegenüber, als es nach ihren Begriffen den Anschein hat. Daraus erklärt sich das unvertilgbare Bestreben der Kunst, ihre Werke mit diesen sinnlichen Elementen zu schmücken. Auch bei dem Naturschönen menschlicher Werke, insbesondere bei der Kleidung, ist der Einfluss dieses sinnlichen Elementes erkennbar. Der Glanz der Edelsteine, des Goldes, die tiefe Farbe des Purpurs, das sinnlich Reizende des Faltenwurfs, die weichen elastischen Seiden- und Sammet-Stoffe sind weniger durch ihre ideale Schönheit als durch ihren sinnlichen Reiz der Kleidung hinzugetreten.

4. Die sinnlich-angenehmen Elemente des Schönen sind in der Regel das Erste, was den Beschauer bei der Wahrnehmung des Schönen erfasst, festhält und zu dem idealen Genuss des Schönen überleitet. Sie gleichen dem Weihrauch des katholischen Kultus, welcher zunächst den Eintretenden umhüllt, der Aussenwelt enthebt und so für das Höhere und Göttliche vorbereitet. Das Sinnlich-Angenehme hält Viele bei dem Schönen fest, die ohnedem an ihm gleichgültig vorübergehen würden. Der Knabe beginnt an diesem Theile des Schönen seine Erkenntniss und seinen Genuss, und noch der

Greis findet an ihm eine milde Ableitung von der Spannung des Denkens.

5. Endlich vermitteln die sinnlichen angenehmen Elemente eines Schönen die Möglichkeit, dass sein Genuss schnell wiederholt werden kann. In dem Musikstück wird nicht allein das Thema mit geringen Veränderungen oft wiederholt, sondern auch die einzelnen Perioden und ganze Theile werden Note für Note repetirt. In der Dichtkunst würden solche Wiederholungen unmöglich sein. Ihr Auftreten in der Musik beruht nicht blos auf dem schwerern Erfassen des musikalischen Bildes an sich, sondern auch auf dem Reiz der in ihr überwiegend auftretenden sinnlichen Elemente. Auch wenn man die Bedeutung des Musikstücks völlig erfasst hat, hört man dennoch gern von Neuem den süssen Wohllaut, den farbigen Wechsel der Klänge und die hohe Pracht der Harmonie, womit das Musikstück sinnlich umkleidet ist.

Druck von J. Dräger's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin.

Aesthetik

auf

realistischer Grundlage.

Von

J. H. v. Kirchmann.

Zweiter Band.

BERLIN.

Verlag von Julius Springer.

—

1868.

Das Recht der Uebersetzung wird vorbehalten.

Inhalts-Uebersicht.

VIII. Die Besonderung des Schönen.

A. Die Besonderung nach dem Seelischen.

1. Das Erhabene. Seite

a) Der Begriff des Erhabenen 1

b) Das Natur-Erhabene 11

c) Das Geistig-Erhabene 14

d) Das Edle und das Gemeine 25

e) Das Tragische 29

2. Das Einfach-Schöne.

a) Das Einfach-Schöne im engern Sinne 36

b) Das Komisch-Schöne.

aa) Der Begriff des Komischen 42

bb) Das Einfach-Komische 47

cc) Das Witzig-Komische 57

dd) Der Humor 63

B. Die Besonderung nach der Bildlichkeit.

1. Das Naturschöne 72

2. Das Kunstschöne 77

C. Die Besonderung nach der Idealisirung.

1. Das Ideal- und das Naturalistisch-Schöne 80

2. Das Form- und das Geistig-Schöne 90

3. Das Symbolisch- und das Klassisch-Schöne 98

IX. Die Vollendung des Schönen oder das Kunstwerk.

A. Der Begriff des Kunstwerkes.

1. Die Auffindung des Begriffes 105

2. Die Komposition 108

3. Die Begründung des Begriffes 115

B. Die Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes.

1. Das dichterische Handlungsbild.

a) Die Weltlage 117

b) Die Handlung 132

c) Anfang, Mitte und Ende 144

2. Das Handlungsbild in den bildenden Künsten 150

3. Das Stimmungsbild 153

4. Die Mannichfaltigkeit der Gegensätze 162

5. Die Eintheilung der Kunstwerke 174

C. Die Einheit des Kunstwerkes. Seite
1. Die Einheit im Realen 184
2. Die Einheit im Schönen.
a) Die innern Einheitsformen 194
b) Die äussern Einheitsformen 205
D. Die Lösung im Kunstwerke.
1. Der Begriff der Lösung 208
2. Die Lösung im Handlungsbilde 210
3. Die Lösung im Stimmungsbilde 220
E. Die Idealisirung des Kunstwerkes 226
F. Die Verbindung der Künste.
1. Die Verbindung der bildenden Künste 235
2. Die Verbindung der zeitlichen Künste 238
3. Die Verbindung von bildenden mit zeitlichen Künsten . . . 252

X. Der Genuss des Schönen.
A. Die Bedingungen des Genusses 253
B. Die Arten des Genusses 259
C. Das Urtheil über das Schöne 270

XI. Die Erzeugung des Schönen.
A. Die Bestandtheile der Erzeugung 276
B. Der Styl in der Kunst 286
C. Die Vorbedingungen der Erzeugung 292

XII. Die Geschichte des Schönen.
A. Die Geschichte überhaupt und ihre Gesetze 302
B. Die Geschichte des Schönen und ihre Gesetze.
1. Die erste Periode der Kunst 317
2. Die zweite Periode der Kunst 328

XIII. Das verzierende Schöne.
A. Der Begriff und die Gesetze des verzierenden Schönen 338
B. Die Besonderung des verzierenden Schönen 343
C. Die Wirkung des verzierenden Schönen 357

VIII. Die Besonderung des Schönen.

A. Die Besonderung nach dem Seelischen.

1. Das Erhabene.

a) Der Begriff des Erhabenen.

1. Die Besonderung oder Eintheilung des Schönen vollzieht sich nach seinen drei wesentlichen Bestimmungen; nach dem Seelischen, nach der Bildlichkeit, und nach der Idealisirung. Die Arten des Schönen, die sich hiernach ergeben, sind bereits früher aufgezählt und in ihrem Begriffe angedeutet worden (I. 73); es ist die Aufgabe dieser Abtheilung, sie in ihrem ganzen Umfange zu entwickeln und darzulegen.

2. Die erste Besonderung des Schönen folgt der Besonderung des Seelischen oder der Gefühle, welche den Inhalt des Schönen bilden. Insofern hier von der Bildlichkeit und Idealisirung abgesehen wird, hat es die Untersuchung hierbei zunächst mit dem Realen zu thun. Das von den Gefühlen Erfüllte ist das seelenvolle Reale. Es wird also darauf ankommen, die Besonderungen des Seelischen in der realen Welt zu verfolgen und das Ideale für einige Zeit ausser Betrachtung zu lassen.

3. Die Grundlagen in dieser Beziehung sind bereits früher (I. 93. 111) gelegt worden. Es hat sich dort bei der Untersuchung der realen Gefühle des Menschen ergeben, dass sie sich in zwei grosse Klassen sondern, welche als die Gefühle der Lust oder des Schmerzes und als die Gefühle der Achtung bezeichnet worden sind. Es ist gezeigt worden, dass beide Klassen im schärfsten Gegensatz gegen einander stehen und sie sind deshalb mit den Polen eines Magneten verglichen worden. Die Lust- und Schmerzgefühle sind die Bestimmungen der Seele, wodurch ihr Für-sich-Sein die vollste Verwirklichung erhält. Je stärker die Lust oder der Schmerz ist, desto mehr ist der Mensch

in diesen Gefühlen nur mit sich beschäftigt; fühlt nur sich selbst; sein Dasein nimmt damit an Stärke zu; der Mensch meint in Vergleich mit andern Zeiten nur in solchen gelebt zu haben, wo diese Gefühle ihn lebhaft erfüllt haben. Deshalb gilt die leidenschaftliche Liebe mit ihrer starken Lust und Qual als die Zeit des höchsten Lebens, des höchsten Seins; deshalb hat die Jugend eine höhere Lebendigkeit als das Alter; deshalb gilt das alltägliche Leben, wenn man es hinter sich hat, wie ein Traum, und nur die Zwischenfälle mit tiefen Gefühlen bilden die hellen Stellen, wo der Mensch wirklich gelebt zu haben meint, wo die Erinnerung lebendig und alles Andre darauf bezogen ist.

4. Alle Kräfte der Seele werden durch diese Lust- und Schmerzgefühle höher gespannt, und wenn es auch nicht zu deren Gebrauch kommt, so weiss doch der Mensch, dass in diesen Zuständen sie ihm in höherm Maasse zu Gebote stehen. Die ganze Welt hat in solchen Gefühlszuständen nur Beziehung auf das Ich; das Ich ist das herrschende, bestimmende; seine Lust, sein Schmerz ist das Maass, nach dem Alles, Menschen und Sachen gemessen werden; sie kommen sämmtlich nur als Ursachen dieser Gefühle in Betracht. Nicht blos die Freude und die Lust steigert das Dasein des Menschen, sondern auch sein Schmerz. Der Schmerz ist keineswegs eine Verminderung oder Schwächung des Daseins, wenn er auch später nachtheilige Folgen für die Gesundheit haben kann; als blosser, gegenwärtiger Schmerz ist das Ich in ihm eben so stark lebendig, wie in der Lust, und die Kräfte werden meist von dem Schmerz stärker wachgerufen, als von der Lust.

5. Im geraden Gegensatz zu diesen Lust- und Schmerzgefühlen stehen die Gefühle der zweiten Klasse, die der Achtung, wie sie, in Ermangelung eines bessern umfassenden Wortes, bezeichnet worden sind. Zu ihnen gehört das Staunen, die Bewunderung bei grossen Naturereignissen, bei dem Anblick mächtiger Naturkräfte; das Staunen und Schaudern bei dem ungezähmten Ausbruch der Leidenschaften ausserordentlich begabter Menschen; die stumme Unterwerfung unter den Gang des unerbittlichen und unergründlichen Schicksals; die Ehrfurcht vor den sittlichen Autoritäten; die Andacht in der Verehrung Gottes; die Ehrfurcht und sittliche Beugung vor den Geboten der Gottheit oder des Königs oder vor dem betäubenden Willen des ganzen Volkes. Es gehört dahin die scheue Ehrfurcht, mit der die unmündigen Kinder dem strengen Gebote des Vaters gehorchen; endlich die Achtung gegen uns selbst und gegen Andre, insoweit in dem Handeln die Vollziehung jener Gebote der sittlichen Autoritäten erkannt wird.

6. Alle diese Gefühlszustände haben ein Gemeinsames, was sie als den Gegensatz der Lustgefühle kennzeichnet; dies ist das Vergehen des eignen Selbst in die Hoheit der gegenüberstehenden, gegenwärtigen, unermesslichen Macht. Der von der Ehrfurcht, von der Andacht erfüllte Mensch will nicht für sich sein, gegenüber dieser Macht; er will vergehen, aufgehen in sie; und erst, wenn er sich als einen Bestandtheil dieser Macht, als Eins mit ihr weiss, findet er sich wieder und ist seine Ruhe hergestellt. Während in der Lust und im Schmerz der Mensch nur sich selbst kennt, sein Ich der glänzende Mittelpunkt des Ganzen ist, und er in diesen Gefühlen die höchste Stufe des Für-sich-Seins erreicht, will in dem Zustand der Achtung, der Ehrfurcht dieses Ich nicht als solches gelten und bestehen, es will in ein Andres vergehen und nur dort, als aufgegangen, fortbestehen.

7. Dieser wesentliche Zug der Achtungszustände tritt allerdings nicht in allen Arten mit gleicher Deutlichkeit hervor; allein selbst in dem Staunen und Bewundern des Natur-Grossen zeigt er sich als die Grundstimmung, durch welche sich diese Zustände so wesentlich von allen freudigen oder schmerzlichen Gefühlen unterscheiden. Auch bei dem Anblick des stürmenden Meeres, bei dem Hören des rollenden Donners, bei Erdbeben und weitgreifenden Feuersbrünsten, bei dem Anblick des Sternhimmels, der Eis- und Schneegebirge, der stürzenden Ströme liegt in dem Staunen, was den Betrachtenden erfasst, dieses Vergehen des eignen Selbst in die unermessliche Naturkraft. Man fühlt seine Nichtigkeit und nur indem man sich selbst vergisst, sich in diese Wunder versenkt, und sich Eins mit ihnen fühlt, tritt Ruhe in diesen Zustand ein.

8. Insbesondere ist festzuhalten, dass Furcht und Angst durchaus davon verschiedene Zustände sind, so oft sie auch in der Unklarheit des Denkens zur Bezeichnung derselben benutzt werden. Jenes Staunen und Vergessen seiner selbst kann vielmehr erst dann beginnen, wenn die Angst und Sorge um das eigne Selbst beseitigt ist; oder wenn der Betrachtende aller Gefahr entrückt ist. Deshalb fühlt die Erhabenheit des Seesturmes der Zuschauer auf der sichern Küste, aber nicht der Passagier auf dem untergehenden Schiffe; deshalb fühlt der, welcher sich vor dem Gewitter fürchtet und in das Bette sich verkriecht, nicht die Erhabenheit desselben.

9. Dasselbe gilt in Bezug auf die Ehrfurcht vor den sittlichen Autoritäten. Nur der, welcher aus Achtung ihrem Gebot Folge leistet, handelt sittlich; jeder Beweggrund der Furcht vor den Uebeln, die jene Autoritäten zufügen können, hebt das Sittliche auf. Weder Lohn

noch Strafe mit ihrer Hoffnung oder Furcht dürfen die Seele erfüllen und den Willen bestimmen. Der wahrhaft Andächtige ist nur von der unendlichen Macht, Hoheit und Heiligkeit Gottes erfüllt; er will nur in ihm aufgehen, ihn anschauen, eins mit ihm werden; sein eignes Selbst hat er vergessen; die Wünsche seines Herzens sind verstummt.

10. Im Leben wird allerdings das Gebot des Rechts, der Moral sehr oft nur aus Furcht vor angedrohten Uebeln, oder in Hoffnung eines zu erwartenden Gewinnes erfüllt; allein alle Welt ist einig, dass dies kein sittliches Handeln ist. Es gehört ein solcher Zustand vielmehr zu den Gefühlszuständen der Lust und des Schmerzes, aber nicht zu denen der Achtung. Selbst bei dem verwahrlosten Knaben sind beide Zustände leicht zu unterscheiden. Dem Vater, dem Vormunde, den Lehrern gegenüber bestimmt anfänglich nur die Lust sein Handeln; tritt die erste Strafe ein, so ist es zunächst nur die Furcht vor neuen Strafen, welche ihn bestimmt; allein wenn er die Uebermacht der Gebieter einmal erkannt, die Vergeblichkeit seines Widerstandes erfahren hat, beginnt die Achtung sich einzustellen; dann ist es nicht mehr Furcht und Hoffnung, welche ihn in Gehorsam halten, sondern die sittliche Scheu, das Gefühl der Achtung, mit der die Gebote dieser Autoritäten von ihm empfangen werden.

11. Wenn in den Religions-Quellen und in den Lehrbüchern der Moral von der Furcht des Herrn geredet wird, so ist dies nicht jene Furcht vor Uebeln und Schmerzen, die dem eignen Selbst bei Ungehorsam zustossen könnten; sondern es ist damit eben jenes selbstlose Aufgehen in die Majestät und Hoheit Gottes gemeint, das seinen Willen erfüllt, weil nur durch diese Erfüllung das Eins-sein mit Gott erreicht werden kann, was die Achtung und die Andacht verlangen. Ebenso wird die Liebe zu Gott als das Höchste hingestellt, aus der der Gehorsam und die Erfüllung seiner Gebote folgen soll. Allein auch dies Wort ist dabei nicht in seinem wahren Sinne zu verstehen, sondern bezeichnet ebenfalls jenen Drang nach dem Aufgehen und Einssein mit Gott, der in jedem tief religiösen und frommen Gemüthe besteht.

12. Wenn mit diesem Zustand ein Gefühl der Ruhe, der Sicherheit sich verbindet, so ist auch dies kein Gefühl der Lust, sondern nur ein Element des Achtungszustandes, welches daraus hervorgeht, dass der Fromme in seinem Eins-sein mit dem allmächtigen und allwissenden Gott sich zugleich über alle Störungen und Uebel der irdischen Welt erhaben und gesichert fühlt. In dieser Ruhe liegt nur die Verneinung, das Verschwunden-sein aller irdischen Unruhe und Sorge; sie ist nur das Contradictorische der selbstischen Gefühle, aber nicht das Conträre des Schmerzes, nicht die Lust.

13. Nur die Mystiker und religiösen Schwärmer sind mit diesem Gegensatz von Achtung und Lust bei ihrem Verhältniss zu Gott nicht zufrieden; ihre Forderung ist, dass beide Zustände in einander verfliessen, dass in der Liebe zu Gott nicht blos die Achtung, sondern auch die Lust enthalten, ja dass die letztere zuletzt die erstere in sich aufnehmen und die Liebe allein das Handeln des Frommen bestimmen soll. Da nun die Liebe nur den Zuständen der Lust angehört, wie früher (I. 99) gezeigt worden, so ist es der menschlichen Natur wohl möglich, das Bild Gottes sich durch Steigerung der Einbildungskraft so lebendig und gegenwärtig zu machen, dass eine wirkliche Liebe zu ihm sich entwickeln, zum Herrschenden werden und das Handeln bestimmen kann. Insbesondere ist das weibliche Geschlecht mit Hülfe nervöser Aufregung dazu im Stande. Allein solche exzentrische Zustände sind nicht mehr das, was die Religions-Quellen unter Ehrfurcht, Andacht und Frömmigkeit fordern, und selbst dem Erfolge nach ist jene schwärmerische Liebe zweideutig und schwankend, weil hierbei alles von dem Phantasiebilde abhängt, welches der Mystiker sich nach seinen eignen Vorstellungen oder nach der Anleitung seiner Genossen von Gott und seinem Willen bildet.

14. In jedem Falle ist aber die Verbindung der Zustände der Ehrfurcht und Achtung mit denen der auf Lust ruhenden Liebe für die Natur der menschlichen Seele eine Unmöglichkeit, weil beide Zustände einander gegenseitig aufheben. Beide Zustände können wohl bei einem Einzelnen zu demselben Handeln führen; ein glückliches Verhältniss der einzelnen geistigen Elemente der Seele, eine gute Erziehung und mässige Leidenschaften können in guten Naturen die Empfänglichkeit für die Gefühle der Lust und des Schmerzes so umbilden und gestalten, dass das von diesen Gefühlen Verlangte auch mit dem sittlich Gebotenen dem Inhalt nach ziemlich zusammentrifft.

15. Allein dies ist trotzdem nie eine Verschmelzung der sittlichen Gefühle mit denen der Lust; vielmehr bleibt diese unmöglich; man kann nicht zugleich und in Einem aus Achtung, d. h. mit Verleugnung seines Ich's, und aus Lust, d. h. im Dienste dieses Ich's, dieselbe Handlung begehen, denselben Entschluss fassen. Der Beweggrund einer Handlung kann nur einer von beiden Arten sein; entweder Lust oder Achtung. Wohl aber können beide Arten des Gefühls dem Inhalt nach dasselbe fordern und zu derselben Handlung führen. Auch können beide Gefühle hinter einander bei demselben Unternehmen wirksam sein; man kann eine Handlung aus sittlichen Beweggründen beginnen und aus Nützlichkeitsgründen später

fortsetzen, und umgekehrt. Allein in ein und demselben Zeitpunkte kann nur einer von beiden Beweggründen sich geltend machen.

16. Die Beobachtung der Gefühle zeigt, dass beide Klassen derselben zum Wesen der menschlichen Seele gehören, dass für gewisse Zeiten die eine Art die andre wohl zurückdrängen und sich zur herrschenden erheben kann, dass aber keine dieser Arten völlig und auf immer aus der Seele verschwindet. Selbst in dem verworfensten Verbrecher bestehen noch sittliche Gefühle, und umgekehrt verlieren in dem sittenreinsten Menschen die Lust und der Schmerz nicht ihre Wirksamkeit. Auch die Räuberbande achtet den Rechtszustand innerhalb ihrer, und die wildesten Negerstämme, die man in der Mitte Afrika's entdeckt hat, zeigen innerhalb der Familie und des Stammes Zustände, welche durch das Achtungsgefühl getragen werden.

17. Die Beobachtung lehrt aber weiter, dass beide Gefühlszustände in dem Menschen einander ergänzen, indem das Dasein des einen allmählig das Verlangen nach dem andern weckt. Wenn der Mensch in Lust oder Schmerz sein Ich in vollem Maasse empfunden und in seinem Für-sich-sein bestanden hat, erhebt sich in ihm der Drang nach dem Aufgehen des Ich's in das Ewige und Erhabene, und umgekehrt treiben die Achtungszustände allmählig wieder zum Für-sich-sein der Lust und des Schmerzes. Dieses Drängen nach dem Gegensatz, wenn der Mensch in dem Genuss der einen Gefühlsart sich erschöpft hat, zeigt sich nicht blos bei dem Einzelnen, sondern auch bei ganzen Völkern.

18. Die Geschichte lehrt, dass nach Zeiten grosser Ueppigkeit und Genusssucht oder nach Zeiten grossen Unglücks der ganze Geist des Volkes eine solche Wendung nach der entgegengesetzten Richtung nimmt, dass dann wahre Frömmigkeit oder Strenge der Sitten oder ernste Energie des Handelns die Herrschaft erhalten. Eine solche Umwandlung vollzog sich in der französischen Gesellschaft nach den Zeiten Ludwig XV. und XVI. mit der Revolution; in Deutschland nach den Freiheitskriegen. Ja die ganze Entwicklung des Christenthums in dem Römischen Reiche ruht auf diesem Grundgesetze und bezeichnet eine solche Wendung des öffentlichen Geistes von dem Kultus des eignen Selbst hinweg zur Autorität hin. Die alten Autoritäten der Religion, des Staats waren gesunken; die Römische Welt war nur noch von dem Kultus der Individualität, des Ich's erfüllt, Lust und Schmerz waren die allein bestimmenden Mächte; da begann die Sehnsucht nach der zweiten Art des Seins sich allmählig zu regen; man verlangte wieder nach der Autorität, und als das Christenthum diese Autorität in der vollkommensten Weise in seinem allmächtigen

und allweisen Gotte bot, fielen die Völker mit Inbrunst diesem Ewigen und Erhabenen zu und stiessen die irdische Welt mit ihrer Lust und ihrem Schmerz von sich.

19. Dieselben Wandlungen zeigen sich ebenso in dem Leben des Einzelnen. Odysseus verlässt die Zauberinsel der Kalypso; Aeneas die Genüsse an dem schwelgerischen Hofe des Dido; Rinaldo die Zaubergärten der Armida; Tannhäuser den Venusberg. Alle haben geschwelgt in der Lust des Lebens, in allen Arten der Freude; aber mitten in diesem Gefühl des Ich's bricht das Verlangen nach dem Gegensatze bei ihnen hindurch; sie verlassen die Lust und verlangen nach der Pflicht; ein göttlicher Befehl oder die innere Stimme heisst sie, sich wieder unterzuordnen und mit unwiderstehlicher Gewalt reissen sie sich von den höchsten Genüssen los, nur um wieder in Ehrfurcht sich zu beugen und einem Höhern zu dienen.

20. Die entgegengesetzte Wendung zeigt Faust. Er hat seine Jugend, seine Kraft dem Unendlichen geopfert; er hat das höchste Wissen erreichen wollen, sein Ich vergessen; aber mitten in dieses erhabene Streben bricht die Forderung des Ich's ein, sich selbst zu fühlen und in der Lust und dem Schmerz dieser Welt sein eignes Dasein zu empfinden. Man kann einwenden, dass dies Erfindungen der Dichter seien; allein sie sind überall durch reale Vorbilder in ihrer Zeichnung geleitet worden. Die reale Welt weist auf Aehnliches hin, nur dass es in der Masse des Mittelmässigen sich nicht zu so starken Gegensätzen entwickelt. Wenn der Bauer und Tagelöhner nach sechstägiger Arbeit des Sonntags die Kirche aufsucht, Stunden weit danach geht, statt die Lust der Ruhe zu geniessen, so ist es, einzelne Ausnahmen abgerechnet, jener Drang nach der Autorität, welcher ihn bestimmt; es ist das Verlangen, nach sechs Tagen, in denen nur das Ich das herrschende war, endlich die Ergänzung in jenen Zuständen zu finden, wo das Ich in die Hoheit eines Erhabenen und Ewigen aufgeht.

21. Pauli Bekehrung in der Apostelgeschichte ruht auf demselben Drange. Jeder wird von ähnlichen Schwankungen in seinem eignen Leben wissen; mitten im Glück, im Genuss bricht diese Sehnsucht nach dem Unendlichen hervor; Alles, was das Ich erfreute und sein Dasein stärkte, erregt plötzlich nur Ekel; man will nicht den Schmerz, denn auch da herrscht das Ich, sondern das Aufgehen des Ich's in ein Höheres, was als ewige Autorität den Halt bietet. Schleiermacher's Grundprinzip seiner Theologie, wonach alle Religion auf einem Abhängigkeitsgefühle des Menschen ruht, das ihn unwiderstehlich zu Gott treibt, drückt denselben Gedanken aus.

22. Diesem Drange nach der Autorität gewährt keine Religion eine solche Befriedigung, wie die katholische. Daher erklärt sich der Uebertritt so vieler geistreichen Männer zu ihr, nachdem sie den besten Theil ihres Lebens auf eignen Füssen gestanden und die Wahrheit aus sich allein zu finden gestrebt haben. Ein bezeichnendes Beispiel bleibt hier Fr. v. Schlegel; sehr wahr sagt Zimmermann (I, 595) von ihm: »Tastend griff er von dem einen zu dem andern; »stellte er jetzt die Alten, jetzt Shakespeare, jetzt Calderon und Jakob »Böhme als ewige Muster auf. Er erblickte jetzt das Objektive in »dem völligen Sich-gehen-lassen des kraftsprühenden Subjekts, bald »in der absoluten Hingabe an das feststehende Dogma; von der Lu»cinde sprang er zu den Kirchenvätern; von Faust zur Inquisition.«

23. Wenn so das reale Leben halb den Gefühlen der Lust, halb denen der Achtung und Erhebung gehört, wenn der Mensch in keinem dieser Gefühle dauernd verharren mag, so ist es erklärlich, dass diese Zustände von ihm auch in seine ideale Welt übertragen werden, die er sich nur bildet, um den Kern seines Daseins, die Gefühle, in reinerer Form darzustellen und zu empfinden. Die Bilder dieser idealen Welt werden deshalb den Gefühlen beider Art Genüge leisten müssen und indem sie dies thun, sondern sie sich zu dem Erhaben-Schönen und dem Einfach-Schönen; jenes erweckt die idealen Gefühle der Achtung; dieses die idealen Gefühle der Lust; jenes ist das Bild eines realen Erhabenen; dieses das Bild eines realen Geniessenden.

24. Das Erhabene und das Einfach-Schöne haben beide ein seelenvolles Reale zu ihrer Grundlage; aber in eigenthümlicher Besonderung. Das Reale des Einfach-Schönen ist von derselben Lust erfüllt, welche es durch sein Bild in dem Zuschauer erweckt; es ist das Mitgefühl, was dieser Empfindung des Zuschauers zu Grunde liegt. In dem erhabenen Realen ist aber nicht dasselbe Gefühl, wie in dem Beschauer seines Bildes. Schon in der realen Welt ist das Erhabene vielmehr die Darstellung einer unermesslichen Kraft, welcher gegenüber der Mensch verschwindet und in deren Betrachtung er von dem Gefühl der Achtung, des Vergehens und Aufgehens in jene Macht erfasst wird. Das Seelische in dem Erhabenen ist also der Gegensatz des Gefühles in dem von seiner Erhabenheit Erfüllten. Dort herrscht die unermessliche Kraft, an die sich die Vorstellungen des Ewigen, des Unerschütterlichen anschliessen; hier ist es das Gefühl der eignen Schwäche, des Verschwindens der eignen Kraft, und das Verlangen, in jene sich zu verlieren.

25. In dem Bilde des Erhabenen ist mithin der Inhalt nicht wie bei dem einfach Schönen mit dem Seelischen des Beschauers

gleichlaufend. Doch giebt es noch eine zweite Form, die Gefühle der Achtung zu erwecken, welche mit der bei dem einfach-Schönen übereinstimmt; es ist die Darstellung von Menschen, welche von dem Gefühle der Achtung erfüllt sind; der Anblick dieser wirkt, wie bei dem einfach Schönen, durch das Mitgefühl das gleiche ideale Gefühl der Achtung. So wirkt die heilige Cäcilie von Carlo Dolce, die büssende Magdalena von Corregio dieselbe Andacht, welche die Bilder der Himmelfahrt Christi, der Sixtinischen Madonna erwecken. Es sind deshalb auch von den Malern vielfach beide Motive für dasselbe Bild verbunden worden.

26. Nachdem die Seelenzustände und die beiden Gefühlsweisen dargelegt worden sind, auf denen das Erhaben- und das Einfach-Schöne beruhen, ist in diesem Abschnitt zunächst das Erhabene näher zu untersuchen und es tritt hier die Frage voran, welche Gegenstände es sind, die die Gefühle der Achtung, des Staunens, der Ehrfurcht in dem Menschen erwecken. Aus den Unterschieden dieser Gegenstände wird die Besonderung des Erhabenen hervorgehen. Das Wesen dieser Gegenstände, wodurch sie ein Erhabenes für den Menschen sind und die Achtung in ihm erwecken, ist bereits angedeutet worden; es ist dies überall eine für den Menschen unermessliche Kraft. Alle andern Bestimmungen haben diese Wirkung nur dann, wenn sie als Zeichen solcher Kraft auftreten oder aufgefasst werden.

27. Das Unermessliche ist dem Erhabenen ebenso wesentlich, wie die Kraft. Es ist damit gesagt, dass der Mensch an seiner eignen Kraft keinen Maassstab hat, um jene zu messen und als eine blosse vielfache Kraft seiner eignen aufzufassen. Vielmehr muss die Erscheinung des Erhabenen der Art sein, dass dem Menschen sofort die Unmöglichkeit klar wird, die Kraft desselben mit seiner eignen zu vergleichen; dadurch wird sie eine unermessliche für ihn und nur dadurch wirkt sie das Staunen und die Ehrfurcht. Aber diese Unermesslichkeit ist keine Unendlichkeit. Das Erhabene soll wahrgenommen werden; es soll im Schönen nach seiner Erscheinung abgebildet werden; es kann deshalb kein Unendliches sein. Die Unendlichkeit ist nur eine Beziehung, eine Verneinung der Gränze, aber kein bejahendes Sein und daher in keinem Bilde darzustellen.

28. Im Allgemeinen stimmen die Systeme in dieser Auffassung des Erhabenen überein. Schon Longin sagt: »Das Erhabene erregt »Staunen und Bewunderung; diese Affekte bemächtigen sich auf ein»mal des Menschen und üben die Herrschaft über ihn, der kein Wider»stand entgegengestellt werden kann. Nicht mit Willen, nicht durch »Ueberredung fügt man sich; vielmehr ist es ein Uebergewaltiges, ein

»Uebermässiges, das auf uns eindringt, so dass von Wahl und Wollen »nicht mehr die Rede ist.« Ebenso erkennt Zimmermann (I. 720), obgleich er alles Schöne nur in Formen und Beziehungen sucht, an, dass das Erhabene sich aus Formen bildet, »die auf die Wirksamkeit »ungeheurer Kräfte zurückdeuten; in denen sich die Wirkung gewal»tiger, die unseren unvergleichbar überragender Kräfte verräth.«

29. Zimmermann sagt weiter (I. 725): »Das Erhabene de»primirt und erhebt zugleich; es schlägt nieder und richtet auf; jenes »durch das Missverhältniss unserer und der ungeheuren Kräfte, die »es selbst oder deren Resultat es ist; dieses durch das rein objektive »Wohlgefallen, dass wir am Anblick so gewaltiger Kraftäusserungen »finden, indem wir uns selbst in unserer Kleinheit vergessen und rein »dem Eindruck der Grösse und Stärke der wirksamen Kräfte uns hin»geben.« Auch diese Darstellung ist treffend, bis auf das Wort: Wohlgefallen. Die, der anfänglichen Niederbeugung des Beschauers später folgende Erhebung ist keine Lust, kein Gefallen, sondern nur ein Aufgehen in den erhabenen Gegenstand, ein Vergehen des Ich's in die unermessliche Macht und nur dadurch auch ein Gefühl der Ruhe, der Freiheit sowohl von Lust, wie Schmerz; mithin kein Wohlgefallen.

30. Kant verlegt das Wesen des Erhabenen zwar auch in die übergrosse Kraft, allein er missversteht gänzlich die Natur der in dem Beschauer später eintretenden Erhebung. Dadurch wird die Definition des Erhabenen von Kant und Schiller falsch, indem sie es bezeichnen »als ein Vermögen des Widerstandes der Vernunft, das »über alle Naturmacht unendlich erhaben ist.« Das Erhabene ist in dieser Degnition kein Gegenständliches, sondern in die Seele des Beschauers verlegt; eine Annahme, welche der Beobachtung gänzlich widerspricht. Ueberdem ist diese Definiton nur von dem Natur-Erhabenen hergenommen; obgleich auch die Autoritäten, insbesondere Gott zu dem Erhabenen gehören. Hier würde Kant selbst den Widerstand der Vernunft gegen Gott nicht als den eigentlichen Gegenstand der Erhabenheit festhalten wollen. Das Wesen des Erhabenen ist aber überall dasselbe; auch in dem Natur-Erhabenen ist es der ganze Mensch, der von dessen Kraft erschüttert ist und seine Nichtigkeit ihm gegenüber empfindet. Auch hier wird keine Idee herbeigeholt und über das Natur-Erhabene gestellt, sondern der Mensch geht mit seinem ganzen Wesen in diese Naturkraft ein und erhebt sich erst wieder, wenn er in ihrer Bewunderung sich selbst verliert und die Trennung und Gegenstellung seiner selbst gegen die erhabene Macht vergisst.

31. Am sonderbarsten ist die Definition des Erhabenen bei den Schülern Hegels. Nach Vischer (I. 218. 234) »geht das Erhabene

»und das Komische aus einem Widerstreit der in dem Schönen ent-
»haltenen zwei Momente, des Bildes und der Idee hervor. Die Idee
»reisst sich aus ihrer Einheit mit dem Bilde im Schönen los und hält
»ihm, als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegen. So entsteht das
»Erhabene. Es gilt als ein sich Widersprechendes. Das Wesen des
»Schönen verlangt aber eine Genugthuung für das verkürzte Recht
»des Bildes, und diese kann nur in einem neuen Widerspruch be-
»stehen, indem sich das Bild der Durchdringung der Idee widersetzt
»und ohne sie als das Ganze behauptet. So entsteht das Komische.«

32. Diese Darstellung ist selbst Poesie, wo nicht komische Poesie, aber keine Wissenschaft. Das Seelische (Idee) und das Aeussere (Bild) sind in jedem Schönen in gleicher Weise vorhanden; auch in dem Erhabenen ist kein Missverhältniss beider, sonst wäre sein Bild bedeutungslos oder unverständlich. Nur die unermessliche Grösse des Inhalts als Kraft und die ihr entsprechende sinnliche Aeusserung, als Bild, macht den Unterschied des Erhabenen von dem Schönen aus. Es ist allerdings ein Missverhältniss bei dem Erhabenen, aber nicht zwischen seinem Inhalt und seinem Bilde, sondern zwischen diesem Inhalt und dem Zuschauer. Alles Erhabene ist es nur durch seine Unmessbarkeit für den Zuschauer. Gott ist für sich selbst kein Erhabenes; und ebenso wenig der König für sich selbst. Nur das Missverhältniss zwischen der Kraft des Zuschauers und der Kraft in dem Gegenstande hebt diesen in das Erhabene. Indem Vischer dagegen diese Erhabenheit aus einem Missverhältniss innerhalb der Elemente des Schönen selbst abzuleiten sucht, macht dies seine Darstellung nicht blos falsch, sondern auch völlig unverständlich.

b) Das Natur-Erhabene.

1. Die Besonderung des Erhabenen folgt den Besonderungen der unermesslichen Kraft, welche seinen Inhalt bildet. Ist diese eine blosse Naturkraft, so ist das Erhabene ein Natur-Erhabenes; ist sie eine geistige Kraft, so ist es ein Geistig-Erhabenes. Das Natur-Erhabene ist überall vorhanden, wo ein Einzelnes, eine Erscheinung, ein Vorgang in der Natur sich als die Wirkung einer unermesslichen Naturkraft dem Menschen darstellt. Die Beispiele sind oben gegeben worden. Sowohl das Beharrende in der Natur, wie die Bewegung und das Geschehen kann das Erhabene darstellen. Die hohen Gebirge mit ihren Eis- und Schneegipfeln, die steilen Felsen in ihrer Festigkeit, das unermessliche Meer in seiner Ruhe, der dunkle stille Sternenhimmel sind ein Erhabenes in der Beharrung; das von Sturm bewegte Meer, das Erdbeben, der Ausbruch des Vulkans, Blitz und

Donner des Gewitters, der Sturz der Lawinen, der Fall grosser Ströme sind ein Erhabenes in der Bewegung.

2. Die idealistischen Systeme sprechen neben dem Erhabenen der Kraft auch von einem Erhabenen des Raumes und der Zeit. Allein der leere Raum, die leere Zeit sind beide kein Erhabenes; sie werden es erst durch ihre Erfüllung oder durch ihre Gränzenlosigkeit oder durch ihre Wirkungen, insofern sie in all diesen Beziehungen sich als Bewahrer unermesslicher und gewaltiger Kräfte dem Menschen gegenüber darstellen. So ist die dunkle Nacht nur erhaben, wenn sie zugleich als die Bewahrerin von Mächten gilt, die in dieser Dunkelheit als unerforschlich und als unermesslich gelten; so ist der Sternenhimmel ein Erhabenes, weil dieser gränzenlose Raum zugleich von Welten mit ungeheuren Kräften erfüllt vorgestellt wird. Zimmermann sagt richtig (I. 721): »Der Schlummer der in der »Tiefe des Meeres ruhenden gewaltigen Kräfte ist es, der das ruhende »Meer so erhaben macht.« Aehnlich sagt Solger (Erwin S. 87): »Schweigen kann erhaben sein, wegen der nicht entwickelten Kraft.« Es ist die Kraft in der Ruhe, die Fr. v. Schlegel für das Schönste erklärt.

3. So erscheint der Zeitablauf von Jahrtausenden als ein Erhabenes nur, wenn er als eine Macht gefasst wird, der kein Werk des Menschen und kein lebendes Wesen auf die Länge widerstehen kann. Nur deshalb sind die Ruinen von Theben, die Campagna von Rom ein Natur-Erhabenes; sie sind das Bild der gewaltigen alles zerstörenden Macht der Zeit. Ebenso sind die Pyramiden Aegyptens neben ihrer Grösse auch deshalb erhaben, weil sie der zerstörenden Macht der Zeit seit Jahrtausenden getrotzt haben, mithin eine gleich erhabene Gegenkraft darstellen. Es ist falsch, wenn Vischer die Erhabenheit des »ewigen Juden« aus der unendlichen Fortdauer seines Lebens überhaupt ableitet. Das Erhabene desselben liegt vielmehr darin, dass er sterben will und nicht kann. Er ist ein Bild jenes Verlangens der Seele, aus dem Fesseln des Ichs heraus in das Gefühl des Vergehens seiner selbst einzutreten; er ist das Bild eines Menschen, der übersättigt von dem Leben nach dem Aufgehen in das Ewige verlangt, das Bild jenes furchtbaren Zwiespaltes in der Seele, wenn sie auf ewig an das Selbstische, an die Lust des Lebens festgebannt, ihr anderes Theil, das Vergehen in das Erhabene, was hier der Tod ist, nicht erreichen kann. Dieser Kampf wird erhaben durch das Uebermenschliche, zu dem das dichterische Bild des Juden gesteigert ist.

4. Das Erhabene tritt auch in der organischen Welt überall

da auf, wo der Gegenstand oder der Vorgang sich als das Zeichen einer unermesslichen Kraft darstellt. Deshalb gelten sehr hohe alte Bäume mit ihren mächtigen Stämmen und hohen, gen Himmel sich hebenden Kronen als erhaben; ebenso Urwälder, in welchen Pflanzen und Bäume in wilder Urkraft einander überwuchern und den in sie eindringenden Menschen in ein unergründliches Dickicht verstricken. Unter den Thieren gilt der Adler als erhaben, wegen seines hohen mächtigen Fluges; der Wallfisch wegen seiner gewaltigen Bewegungen und Wasserströme, die er in die Luft stösst; die Riesenschlange wegen der alles erdrückenden Kraft ihrer Windungen; der Löwe wegen der Gewalt seiner Klauen und seines donnerähnlichen Gebrülls; der Tiger wegen seines elastischen weiten Sprunges, mit der er seine Beute erfasst; der Zuchtstier wegen der Gewalt seines Nackens und der Stärke seiner Hörner, die alles vor sich niederwerfen; das Krokodill wegen seines ungeheuren von scharfen Zähnen starrenden Rachens.

5. So entspringt auch in der organischen Natur das Erhabene überall aus einer Kraft, gegen welche die des Menschen verschwindet. Alles, was solche Kraft zeigt, wodurch solche Kraft sich äussert, gilt als erhaben. Alle Thiere, welche trotz ihrer Grösse nicht diese wilde maasslose Kraft in sich tragen, wie der Elephant, das Pferd, der Delphin sind kein Erhabenes. Auch die Schlauheit des Fuchses, die Gelehrigkeit des Hundes, der schnelle Flug der Schwalbe, der Kunstsinn der Biene macht sie zu keinem Erhabenen, weil diese Eigenschaften im Vergleich zu denen des Menschen nichts Uebergrosses enthalten.

6. Die Erhabenheit der Landschaft setzt sich aus dem Erhabenen des Organischen und Unorganischen zusammen. Vorzugsweise wirkt hier das letztere, da jenes im Vergleich zu der elementaren Naturkraft in seiner Grösse schon herabsinkt. So wie bei dem Schönen überhaupt, so kann auch bei dem Erhabenen schon das Zeichen der erst nahenden übermächtigen Gewalt die Vorstellung des Erhabenen erregen. So weckt schon das Knistern einer beginnenden Feuersbrunst das dunkle Bild eines Erhabenen und Furchtbaren; ebenso das mässige aber wachsende Rauschen einer nahenden Wasserfluth, das feine Pfeifen des beginnenden Sturmes u. s. w. Soll aber solches Zeichen die Wirkung des Erhabenen haben, so muss seine Verbindung mit der nahenden Kraft gekannt sein.

7. Das Natur-Erhabene ist in diesen Besonderungen erschöpft. Insbesondere ist der Mensch, blos als organisches Wesen, für ihn selbst kein Erhabenes; die Aeusserungen grosser Stärke, grosser Geschwindigkeit nehmen in dem Menschen keine solche Unermesslichkeit

an, wie sie zur Erhabenheit gehört. Nur in den Halbgöttern und mythischen Heroen, wie im Herkules, im Siegfried, sind diese Kräfte so gesteigert, dass sie schon durch diese physische Macht als erhaben gelten.

8. Die Wirkung dieses Natur-Erhabenen ist kein sittliches Gefühl in dem Beschauer, sondern nur das einfache Staunen, Verwundern, Verstummen. Der vielbeschriebene Zustand der Achtung ist hier vollständig vorhanden; allein er hat keine Wirkung auf den Willen des Staunenden, noch auf sein Handeln. Indem die erhabene Naturkraft selbst ohne Willen ist und kein Gebot von ihr ausgeht, wird auch der staunende Mensch von keinem solchen Gebot getroffen und in seinem Handeln bestimmt. Dies ist der wesentliche Unterschied gegen das Geistig-Erhabene der Autoritäten, in denen sich die übergrosse Macht auch mit einem Willen verbindet und in ihren Geboten die Wirkungen der Achtung nicht blos in dem Staunen des Beschauers, sondern auch in seinem Handeln, in der Erfüllung des Gebotes zur Erscheinung kommen lässt.

c) Das Geistig-Erhabene.

1. Der Uebergang aus dem Natur-Erhabenen zu dem Geistig-Erhabenen bildet die Moira der Griechen und das Fatum der Römer. In den Religionen beider Völker sind die Götter nicht allmächtig; der Gang der Natur- und menschlichen Ereignisse konnte daher weder aus dem Wesen und dem Charakter der Götter, noch aus den damals bekannten Naturgesetzen vollständig abgeleitet werden. Vieles von dem Geschehen zeigte ein wunderbares Eintreffen völlig unvorgesehener Ereignisse. Der Wechsel des Glücks und Unglücks folgte schnell; geheimnissvolle Mächte schienen willkürlich zu walten und die Mächtigsten der Erde schienen oft am wenigsten vor dem Untergang gesichert.

2. Es war deshalb bei der dichterischen Weise, in der die Natur aufgefasst wurde, erklärlich, dass dieser unerforschliche Gang der Dinge in Natur und Geschichte zu einer Persönlichkeit erhoben wurde, deren Macht weder die Götter noch die Menschen widerstehen können, und deren Gang Göttern wie Menschen völlig unerforschlich bleibt. Homer schwankt zwar in Bezug auf die Unterordnung der Götter; in einzelnen Stellen setzt er Zeus über das Fatum und in andern ordnet er Zeus ihm unter. Indess ist auch bei ihm das letztere die vorherrschende Auffassung. Gerade diese Unbeschränktheit und Unerforschlichkeit hinderten aber die Gestaltung dieser Macht zur vollen Persönlichkeit; das Fatum schwankt zwischen einer blinden unpersön-

lichen Naturgewalt und einem nach Art des Menschen seelisch erfüllten Wesen. Es ist deshalb eine Macht geblieben, die nicht einmal zur Götterwelt gehört. Aber bei der Allgemeinheit und Festigkeit des Glaubens an das Fatum besass es doch jene volle Realität, die nöthig ist, um als Stoff in das Schöne einzutreten.

3. In dieser Unwiderstehlichkeit für Götter und Menschen, in dieser Unerforschlichkeit des Fatums liegen alle Elemente der Erhabenheit. Das Fatum tritt deshalb auch in der Welt des Schönen überall als ein Erhabenes auf. In der ältern Kunst bleibt sein Wesen schwankend; später hat es in den Keren und Parzen eine bestimmtere Persönlichkeit erhalten; indess drücken beide Formen das Fatum nicht in seiner Tiefe und Erhabenheit völlig aus; sie zeigen mehr nur das Unerforschliche; die Parzen mit ihrem Spinnen und Zerschneiden des Lebensfadens sind weniger das Bild einer übergrossen Kraft, als der Unergründlichkeit und nehmen deshalb an der Erhabenheit weniger Theil.

4. Mit dem Auftreten der christlichen Religion blieb für dieses Fatum kein Raum. Ueber dem christlichen Gott gab es kein Höheres; auch steht alles Geschehen unter seiner vorsehenden Leitung. Allerdings blieb auch für den christlichen Frommen vieles von dem Geschehen, von den Uebeln, welche den Unschuldigen treffen, unerklärlich und in Widerspruch mit dieser Regierung Gottes. Allein die Unerforschlichkeit wurde nunmehr zu einer Eigenschaft Gottes selbst erhoben und damit die Quelle für das Fatum verstopft. Nur später, theils in der mohamedanischen Religion, theils mit dem wachsenden Widerspruch zwischen Naturwissenschaft und göttlicher Regierung wurde wieder ein Platz für das Fatum frei.

5. Der Glaube an dasselbe als einer selbstständigen Macht konnte indess in der modernen Welt nicht mehr die Allgemeinheit und Festigkeit gewinnen, wie im Alterthum; seine Aufnahme in die moderne Kunst ist deshalb beschränkter geblieben. Die Erhabenheit vieler antiken Tragödien ruht ausschliesslich auf der Erhabenheit des Fatums, welches den Gang der Entwicklung bestimmt und allen Widerstand niederschlägt. In der modernen Tragödie wird es aus dem angeführten Grunde nicht mehr in dieser Ausdehnung benutzt. Es tritt nur für einzelnes Geschehen auf und es sind mehr einzelne Personen in der Tragödie, welche das Geschehen unter diesem Gesichtspunkt auffassen und damit das Erhabene einführen.

6. Völlig verfehlt ist aber die Benutzung des Fatums in den modernen sogenannten Schicksalstragödien, wie im 24. Februar von Werner und in den Tragödien von Müllner. Abgesehen davon, dass der Glaube

an die Macht des Schicksals bei den Völkern jetzt nicht in der Allgemeinheit und Festigkeit wie im Alterthume besteht, um zu der leitenden Macht für die ganze Entwicklung zu dienen, verliert das Fatum in diesen Dramen auch seine Erhabenheit, indem es seine Wirksamkeit und Macht nicht mehr gegen die erhabenen Gewalten der Fürsten und Völker richtet, sondern in die kleinen Verhältnisse des bürgerlichen Familienlebens eingreift.

7. Die zweite Form, in der das Geistig-Erhabene auftritt, sind die Autoritäten, welche zugleich die Quellen des Sittlichen für den Menschen sind. Ihre Natur ist bereits früher (I. 114) dargelegt worden. Sie sind selbst keine sittlichen Mächte, wie man leicht meinen könnte, sondern reine Naturwesen, welche aber mit einer unermesslichen Macht gegenüber dem Menschen ausgestattet sind. Nur deshalb werden ihre Gebote mit Achtung empfangen und ausgeführt und nur deshalb wird ein solches Vollziehen ihrer Gebote zu einem sittlichen Handeln, was nicht aus Lust oder Furcht geschieht, sondern rein aus Achtung vor der gebietenden erhabenen Gewalt.

8. Die höchste Stelle darunter nehmen die Gottheiten ein. Alles Wollen und Handeln derselben gilt deshalb dem Menschen als erhaben. Dies gilt sowohl für die Religionen des Orients, deren Götter aus personifizirten Naturmächten hervorgegangen sind, wie für den Islam und das Christenthum. Am schwächsten ist das Erhabene bei den griechischen Göttern, da diese dem Menschen zu ähnlich geworden sind. Am vollkommensten tritt diese Erhabenheit bei dem Jehova der Juden und bei dem christlichen Gott hervor. Beide sind allmächtig, allwissend und allweise. Nichts kann ihnen widerstehen. Als die höchsten Kräfte sind sie auch das höchste Erhabene und ihre Gebote bilden deshalb auch eine Quelle des Sittlichen für die Autoritäten der Fürsten und Völker. Die Entwicklung der alten Religionen ist jedoch hierin nicht so entschieden, wie die der christlichen. Das Priesterthum in den antiken Staaten war in grösserer Abhängigkeit von dem Fürsten und wagte es nicht, die Gebote der Gottheiten mit derselben Entschiedenheit gegen den Fürsten zu kehren, wie gegen die Unterthanen.

9. Die Macht der Fürsten ist im Orient und bei den unzivilisirten Völkern am grössten und unbeschränktesten. Die Autorität der Fürsten, als Quelle des Sittlichen und als ein Erhabenes ist deshalb nur in diesen Staaten in vollem Umfange vorhanden. Nur in China, in Indien, in der Türkei, in Russland gilt der Ausspruch des Fürsten auch für den einzelnen Fall als das unbedingt Rechte und Heilige, dem sich jeder mit Achtung beugt. In den zivilisirten Ländern Europas ist diese Autorität durch die gestiegene Autorität des Volkes herab-

gedrückt und beschränkt worden. Die Stellung des Fürsten als Quelle des Sittlichen ist hier erschüttert und ebenso hat seine Erhabenheit abgenommen. Indess ist immer noch so viel davon geblieben, dass die Kunst einen genügenden Stoff für ihre erhabenen Bilder daraus entnehmen kann.

10. Neben Gott und dem Fürsten bildet das Volk als Ganzes die dritte Autorität, deren Wille das Sittliche für den Einzelnen begründet. Mit dem steigenden Wissen und Reichthum haben die civilisirten Völker als Autorität sich allmählig über die Autorität der Fürsten erhoben, aber ihre Erscheinung als ein Erhabenes ist seltner. Ihre Erhabenheit tritt nur da hervor, wo das Volk als Eine Macht, wo sein Handeln als das einer einigen Gewalt auftritt. So enthalten die Wanderungen und Züge der Völker im Orient und Occident bei dem Verfall des Römischen Reichs, die Züge der Araber zur Ausbreitung des Islam, die Wanderungen der Normannen, die Kreuzzüge das Erhabene; es sind Bewegungen, die so gewaltige Kräfte in sich tragen, dass sie dem Einzelnen als unwiderstehlich gelten. Eine gleiche Erhabenheit zeigt das Handeln des Volkes nach Innen; in den Revolutionen und in den Begründungen neuer Staatsverfassungen, in den grossen Bauten und Unternehmen zur Unterwerfung der Natur.

11. Nächst dem Gotte, dem Fürsten und dem Volke ist auch der Vater innerhalb seiner Familie eine Autorität; allein seine Erhabenheit hat nur den unmündigen Kindern gegenüber eine Wirklichkeit; sie kann deshalb von der Kunst nicht als Erhabenes benutzt werden, weil hier das Publikum selbst erwachsen ist und in dem Vater nur Seinesgleichen sieht.

12. Nächst dem Fatum und den Autoritäten tritt als dritte Form des Sittlich-Erhabenen der einzelne Mensch auf und zwar in zwei Arten. Der Mensch erreicht das Erhabene entweder durch die gewaltige Grösse einer Leidenschaft oder durch die gleiche Grösse seines sittlichen Verhaltens. Indem das Erhabene nur an die unermessliche Kraft gebunden ist, nicht an die sittliche Natur derselben, so erhellt, dass jede Leidenschaft, auch wenn sie in das Böse geräth, dennoch erhaben wird, sobald sie nur eine Stärke erreicht, welche ihr gewöhnliches Maass so gewaltig überschreitet, dass der menschliche Maassstab dafür verschwindet. Es giebt deshalb eine Erhabenheit des Bösen wie des Guten und die Religionen haben innerhalb der überirdischen Welt dieser Erhabenheit des Bösen in dem Teufel und ähnlichen Wesen eine Realität gegeben.

13. Diese Erhabenheit tritt auch bei den Menschen auf, obgleich sie dem Sittlichen unterworfen sind, sobald ihre Leidenschaft nur die-

selbe gewaltige Grösse und Kraft erreicht. Marius, Sylla, Catilina, Nero, Attila, Richard III. von England, der Herzog Alba zeigen diese Erhabenheit im Bösen. In niederen Kreisen zeigt sie sich in den Führern der Räuberbanden und Piraten. Der Glaube der Völker hat die Giganten und Kyklopen, die bösen Zauberer und Riesen hinzugefügt. So wenig, wie die Erhabenheit der Leidenschaft durch das Unsittliche erschüttert wird, so wenig wird sie durch die Sittlichkeit gesteigert; sie ist nur erhaben als die natürliche Gewalt des Willens, welche von den Gefühlen der Lust und des Schmerzes erweckt, die geistigen und körperlichen Kräfte des von der Leidenschaft Erfassten zu einer übergrossen und übermenschlichen Aeusserung treibt.

14. Ihr gegenüber steht die Erhabenheit im Sittlichen. Hier ist es nicht die Grösse der Leidenschaft, sondern die Grösse der Ehrfurcht und der Unterwerfung, welche die Erhabenheit begründet. Die Achtung hat wie die Lust ihre Grade; für jedes Volk bildet sich ein durchschnittliches Maass ihrer Stärke. Wird nun in einzelnen Menschen dieses Maass weit und unvergleichlich überschritten und zeigt sich die Stärke dieser Gefühle in einer Ueberwindung von Hindernissen, von Schmerzen, vor denen der gewöhnliche Mensch als unerträglich zurückbebt, so nimmt die Erscheinung und das Handeln eines solchen die sittliche Erhabenheit an. Dahin gehören die Heldenthaten des Cocles, des Brutus, des Regulus und Anderer in der Römischen Geschichte; ebenso der Kampf der dreihundert Spartaner bei Thermopylä; dahin gehören die Märtyrer, welche die Qualen und den Tod für ihre Ueberzeugung ohne Wanken erlitten; dahin gehört Luther auf dem Reichstage zu Worms. Die Erhabenheit dieser Männer ruht nicht auf ihrem sittlichen Handeln an sich, sondern auf der übermenschlichen Stärke, mit der es bei ihnen hervortritt und selbst vor dem Furchtbarsten nicht zurückweicht.

15. Es können zu dieser Gattung des Erhabenen auch die Propheten und erhabenen Verkünder der Zukunft gerechnet werden. Ihre Erhabenheit liegt allerdings nicht in einem Handeln, nicht in der sittlichen Stärke, sondern in der übermenschlichen Grösse und Tiefe ihres Wissens; durch die sie alle Anderen überragen und durch die sie, allenfalls mit Beistand der Götter, selbst das Verborgenste und Fernste erkennen. Dieses erhabene Wissen steht dem erhabenen Sittlichen am nächsten. Beispiele dazu bieten die Propheten bei den Juden, Tiresias und die Priester des delphischen Orakels bei den Griechen, die Anachoreten und Einsiedler bei den orientalischen Christen- welche der Glaube mit wunderbaren und geheimen Kenntnissen aus stattete.

16. Die sittliche Erhabenheit bedarf zu ihrem Ausdruck nicht nothwendig des Handelns; es giebt auch eine Erhabenheit der Ruhe und des Leidens, durch welche sich die gewaltige sittliche Kraft offenbaren kann. In den Märtyrern sind die Beispiele dieser Art vorherrschend; auch Ludwig XVI. und Marie Antoinette in den letzten Tagen vor ihrer Hinrichtung zeigen diese Erhabenheit des Leidens, während sie Napoleon I. auf Helena abgeht.

17. In diesen hier aufgezählten Arten ist das Geistig-Erhabene erschöpft. Die Besonderungen des Erhabenen überhaupt haben sich im Realen nunmehr dahin gestaltet: Das Natur-Erhabene ist entweder das Erhabene elementarer Naturkräfte, oder gewaltiger Kräfte in dem organischen Reiche der Pflanzen und Thiere. Das Geistig-Erhabene umfasst das Fatum, die Autoritäten der Gottheit, des Fürsten und des Volkes, die erhabenen Leidenschaften und die erhabene Sittlichkeit einzelner Menschen.

18. Es erhebt sich nun die Frage, durch welche Mittel die Kunst dieses Erhabene in ihre ideale Welt übernehmen kann. Die Antwort ist die allgemeine, welche früher für die Darstellung des Unsinnlichen durch das Sinnliche gegeben worden ist. Auch im Erhabenen ist die Natur- oder geistige Kraft mit sinnlichen Bestimmungen ursachlich verknüpft, welche durch ihre Regelmässigkeit und Allgemeinheit zu dem Zeichen der innern, nicht unmittelbar wahrnehmbaren erhabenen Kraft werden. Durch deren Uebernahme in das Bild kann die Kunst das Erhabene auch in ihrer idealen Welt darstellen.

19. Die sinnlichen Elemente des Natur-Erhabenen sind unmittelbar in dessen Erscheinung gegeben. Die sichtbaren und hörbaren Bestimmungen im Donner, im Erdbeben, im Meeressturm, in der Feuersbrunst, in der Gestalt und den Bewegungen des Löwen, der Riesenschlange sind solche ursachlich mit der ungeheuren Kraft verknüpften Elemente, an denen das Schöne die Mittel hat, um das Bild des Natur-Erhabenen daraus zu formen. Bei dem Fatum fehlen diese sinnlichen Elemente; es äussert sich nur in der Unerforschlichkeit und Unwiderstehlichkeit des Geschehens; es ist deshalb nur von dem Dichter, nicht von den anderen Künsten in ihr Bild zu übernehmen; nur in den Parzen hat die bildende Kunst ein, aber unzureichendes Bild desselben versucht.

20. Das Bild der Gottheit kann, da sie nicht unmittelbar den Sinnen sich bietet, nur aus dem Natur-Erhabenen und aus dem menschlich Erhabenen in der Phantasie gebildet werden. Die übrigen Autoritäten sind selbst Menschen. Das Bild der Autoritäten ist sonach

von dem Bilde des erhabenen Menschen bedingt und deshalb mit diesem zugleich zu betrachten.

21. Das Bild der erhabenen Leidenschaft und der erhabenen Sittlichkeit im Menschen ist nur möglich, wenn jene Elemente im Antlitz, in der Gestalt und in den Geberden des Menschen gefunden sind, welche mit diesen Gefühlen ursachlich verknüpft sind. Diese Auffindung ist bei dem Erhabenen ebenso schwierig, wie bei dem Schönen überhaupt und die Kunstgeschichte lehrt, dass auch hier Jahrtausende verflossen sind, ehe allmählig die reinsten und treffendsten Elemente erreicht und zur Darstellung desselben in einem vollendeten Bilde verbunden worden sind.

22. Das Nächste war, diese Elemente der Erhabenheit in dem Uebergrossen oder Kolossalen zu suchen. Die orientalische Kunst zeigt deshalb das Erhabene der Götter und Menschen überwiegend in der Ausdehnung der Gestalt in das Kolossale. Nächstdem wurde die Thiergestalt, so weit sie Ausdruck des Erhabenen ist, dazu benutzt und die erhabenen Götter und Menschen aus einer Verbindung von Mensch und Thier gebildet. Endlich steigerte man die Zahl und die Grösse einzelner menschlicher Organe, um das Bild der unermesslichen Kraft zu gewinnen. So wurden die Brüste der weiblichen Gottheiten vervielfältigt, die Zeugungsglieder der männlichen Gottheiten übermässig vergrössert und beiden Geschlechtern mehrere Köpfe oder eine Anzahl von Armen zugetheilt.

23. Erst die Griechen fanden die treffendsten Elemente des Erhabenen in der menschlichen Gestalt selbst; erst sie waren deshalb im Stande, die erhabenen Götter und Menschen in rein menschlicher Gestalt mit Fernhaltung des Thierischen und des übertriebenen Kolossalen in vollendeter Weise darzustellen. An dem Jupiter von Otricoli, an der Juno Ludovisi, an dem Apollo von Belvedere, an dem farnesischen Herkules sind Muster davon bis zur Gegenwart erhalten geblieben.

24. Die christliche Zeit hat diese Muster für das menschlich Erhabene zum grössten Theil beibehalten können; aber für das Bild des erhabenen christlichen Gottes waren sie unzureichend. Hier hatte die Kunst von Neuem zu beginnen und die Elemente zu suchen. Für die bildliche Darstellung des Gott-Vaters waren bei der Unendlichkeit und Geistigkeit seines Wesens diese Schwierigkeiten nicht zu überwinden; alle Versuche sind hier selbst bei den besten Meistern symbolisch geblieben. Dagegen war in Jesus, als Gott-Sohn die Erhabenheit bildlich darstellbar, da er selbst in Menschengestalt erschienen war. Es kam also nur darauf an, die Elemente seiner Er-

habenheit und seiner Tugenden in dem sittlichsten Menschen der realen Welt zu suchen. Die Künstler haben an diesem Ideal göttlich-menschlicher christlicher Erhabenheit ebenso Jahrhunderte gemeinsam gearbeitet, wie die Orientalen und Griechen an dem Ideal rein menschlicher Schönheit. Erst durch Raphael, Michel Angelo, Murillo und andere Meister ward es erreicht.

25. Indem die Jungfrau Maria, die Engel und die Heiligen in diesen göttlichen Kreis eintraten, hatten die christlichen Künstler dieselbe Veranlassung, wie die griechischen Künstler durch ihre Religion, das Ideal des Göttlich-Erhabenen weiter nach den Geschlechtern, Altern und Charakteren zu besondern und zu einem Reichthum von Unterschieden auszubilden. Während mit der Abnahme des Glaubens diesem Ideal die weitere Fortbildung verloren ging, ist dagegen die Verbildlichung des Menschlich-Erhabenen der Leidenschaft und der Sittlichkeit stetig vorgeschritten und insbesondere ist die moderne Zeit in der Darstellung des Naturalistisch-Erhabenen über die antike Kunst hinausgegangen.

26. Das Erhaben-Schöne bedarf indess nicht blos eines Bildes, sondern auch der Idealisirung desselben. Indem letztere ihre Mittel und ihre Richtung nur aus dem erhabenen Realen entnehmen kann, gelten hier die in dem frühern Abschnitt hierüber entwickelten Regeln. Es ist dort bereits vielfach die Idealisirung des Erhabenen mit erwähnt und näher erörtert worden; es bleibt daher hier nur Einzelnes nachzuholen, was sich am zweckmässigsten an die nachfolgende Betrachtung des Erhabenen in den einzelnen Künsten anschliesst.

27. Das Erhaben-Schöne ist das Bild des realen Erhabenen; insofern giebt es auch ein erhabenes Naturschönes, sowohl in der Natur als in der Geschichte. Es unterliegt denselben Bedingungen, wie das Naturschöne überhaupt, d. h. das reale Erhabene darf nur als Bild seiner selbst aufgefasst werden; es muss von seinen realen Beziehungen abgelöset werden, die Gefahren, die es droht, die Vortheile, die es bietet, müssen ausser Acht bleiben; das Störende muss ausserdem durch Idealisirung beseitigt und das Bedeutende verstärkt werden.

28. So ist der düstere Felsengrund nur für denjenigen erhabenschön, der keine Furcht hat, dass Räuber darin verborgen sein möchten, oder dass er den Weg verlieren werde. Die Erhabenheit der Eisgebirge und Gletscher verschwindet für den, der nur mit der Sorge beschäftigt ist, wie er über die Eisspalten und die steilen Abhänge glücklich hinüber kommen werde. Ebenso muss, um einen Hagelsturm erhabenschön zu finden, von dem Störenden der zerschlagenen Fenster und

des hereindringenden Regens abgesehen werden. Das Erhaben-Schöne darf, wie jedes Schöne die Gefühle des Staunens, der Ehrfurcht nur in idealer Weise erwecken; der Mensch soll nicht in seinem wirklichen Sein sich vor ihm, wie vor einem realen Erhabenen beugen, sondern nur der ideale Anklang an diese Stimmung soll durch das Erhaben-Schöne, als Bild des Realen, in ihm erweckt werden.

29. In dem Kunstschönen hat das Erhabene nicht für alle besondern Künste die gleiche Bedeutung. Der Park, die schöne Landschaft kann das Erhabene nur bieten, wenn die Natur dabei zu Hülfe kommt, wie z. B. in den Gärten des Marquis Pallavicini bei Genua. Die Kunst kann hier meist nur idealisirend wirken. Nur Einzelnes, wie mächtige Springbrunnen, kann sie jetzt auch ohne Hülfe der Natur als Erhabenes hinzufügen, im Uebrigen ist die Herstellung des Erhabenen einer Landschaft für die menschliche Kraft zu gross.

30. In der Baukunst ist dagegen das Erhaben-Schöne vorherrschend; nicht blos die Tempel und Kirchen, sondern auch die Palläste und Rathshäuser gehören dem Erhaben-Schönen an. Nur bei den Griechen und Römern finden sich kleine Rundtempel wie der bei Tivoli, die nur einfach-schön gehalten sind. Da das reale Haus des Gottes, des Fürsten und des Volkes den erhabenen Autoritäten dient, ist es natürlich, dass die Baukunst das schöne Bauwerk nur als erhabenes dargestellt hat; und so steigt und fällt auch die Erhabenheit dieser Kunst-Bauwerke mit der realen Erhabenheit der Gottheiten und Fürsten bei den verschiedenen Völkern. Die Bauten der Orientalen und Römer sind erhabener, als die der Griechen, bei denen die Fürsten fehlten, und die Götter und das Volk nicht die Erhabenheit wie dort erreichten.

31. Die Erhabenheit ist in der Baukunst vorzugsweise durch das Kolossale und Vielfältige dargestellt worden. Diese Elemente haben in dieser Kunst ihre Berechtigung, wo schon das Reale sein Seelenvolles nicht in besondern feinen Elementen aufzeigt, wie bei der menschlichen Gestalt. Deshalb erhielt sich das Kolossale in der Baukunst auch bei den Griechen und noch mehr bei den Römern und den christlichen Völkern. Eine andere Form des Erhabenen bietet das Gewölbe, in dem das Wunder sich vollzieht, dass die Last sich durch ihre eigene Schwere trägt. Ebenso ist die Höhe ein Element des Erhabenen. Aus dem Gewölbten und In-die-Höhe-Steigenden hat sich wesentlich das Erhabene in den Baustylen der Römer und des Mittelalters gebildet. Die Säulen und andern Elemente der griechischen Bauwerke dienen weniger dem Erhabenen, wie dem Einfach-Schönen. Grosse Bauwerke, wie der Pallast Pitti in Florenz,

können durch das Rohe, Unbearbeitete ihrer Aussenseite die Erhabenheit steigern, indem sie damit das Natur-Erhabene der Felsen nachahmen.

32. Die Plastik hat es mit der Gestalt der Götter und erhabenen Menschen zu thun. Ihre Elemente sind bereits oben besprochen worden. Das Kolossale ist hier von der klassischen Kunst, unbeschadet des Erhabenen, mit Recht bis auf ein Geringes beseitigt worden. Die Malerei kann das Erhabene aller drei vorgehenden Künste in ihre Bilder aufnehmen; aber sie erst vermag, das Erhabene des Volkes in den Handlungsbildern der Volkskämpfe, der Schlachten und Völker-Wanderungen darzustellen. Sie besitzt dabei vorzügliche Mittel zur Idealisirung des Erhabenen. Dazu gehört das Dunkel und das Unbestimmte der Begränzung bei den Oelfarben, wodurch der erhabene Gegenstand grösser wird; ferner die Steigerung der Grösse durch die Perspektive und durch Verkleinerung von Gegenständen, deren Grösse geläufig ist und nach denen das Erhabene beurtheilt wird; endlich die Einführung des Massenhaften von Menschen und Thieren. Die Malerei vermag damit die Erhabenheit einer Landschaft, einer Begebenheit ohne Schaden der Aehnlichkeit so zu steigern, dass oft erst an ihrem Bilde die Erhabenheit des Realen von dem Beschauer erkannt wird.

33. Die Musik hat reiche Mittel für das Bild des Erhabenen in den gewaltigen Tönen der Orgel und der Posaunen; in dem gehaltenen, feierlichen Zeitmaasse; in der Aufhebung des Rhythmus, wie es bei dem Choral geschieht; in den tiefen Bässen, welche den Fortgang der Harmonie tragen oder hemmen, in jenen Melodien, welche nur in kleinen Intervallen auf- und absteigen und sich jedes sinnlichen Reizes enthalten; in der Vielstimmigkeit der Fuge und des Canon und in den Klangfarben der Blasinstrumente im Gegensatz zu den Geigen. Das Natur-Erhabene, wie das Geistig-Erhabene kann von ihr dargestellt werden und wenngleich sie nur Stimmungsbilder bieten kann, so hat sie doch für die Stimmungen der Andacht, der Anbetung, der Ehrfurcht grosse Mittel und das Erhabene herrscht nicht blos in der Kirchenmusik vor, es bildet auch einen grossen Theil der profanen Musik. Bach, Gluck, Beethoven, Meyerbeer haben das Erhabene vorzugsweise gebildet und selbst in Werken für einzelne Instrumente dargestellt. So ist in der Cis-Moll-Klaviersonate von Beethoven der Inhalt des ersten Satzes das Erhabene in der Ruhe und der Inhalt des letzten das Erhabene in der Bewegung. Die erhabene Musik muss sich, wie jedes Erhabene von dem Zierlichen und Kleinen fernhalten; deshalb sind die Verzierungen der Triller, der Vorschläge, der Doppel-

schläge, so wie die feinere Variirung des Themas durch künstliche Figuren von ihr ausgeschlossen.

34. Das Gebiet des Erhabenen für die Dichtkunst hat die gleiche Ausdehnung und die gleichen Schranken, wie sie für das Schöne der Dichtkunst überhaupt bestehen. Die Dichtkunst liebt es deshalb, das Erhabene in der Bewegung und in Handlungsbildern zu bieten. Das Epos und die Tragödie behandeln beinah nur erhabene Stoffe; auch in der Lyrik hat das Erhabene in den Psalmen, Oden und Dithyramben besondere Arten seiner Darstellung erhalten. Die begriffliche Unbestimmtheit des dichterischen Materiales unterstützt wesentlich die Darstellung des Natur-Erhabenen, des Erhabenen des Fatums und der Gottheit. Die festen Gränzen der Gegenstände sind darin von selbst aufgehoben.

35. Deshalb ist auch nur die Dichtkunst im Stande den unendlichen Gott in ihr Erhaben-Schönes aufzunehmen. Seine Schilderung geschieht in den Psalmen so wie in den indischen und persischen Dichtungen hauptsächlich durch Metaphern, indem das Elementare der Natur in seiner Erhabenheit zu Bildern des Wesens und der Eigenschaften Gottes benutzt wird, und seine Macht in ihren Wirkungen auf das Elementare dargelegt wird. So heisst es in dem 104. Psalm: »Du schaust die Erde an, so bebt sie; du rührst die Berge an, so »rauchen sie. Alle Wesen warten auf dich. Verbirgst du dein An»gesicht, so erschrecken sie; du nimmst ihren Odem weg, da ver»gehen sie und werden zu Staub.« Auch die griechischen Dichter geben durch solche Bilder ihren Göttern die erhabensten Züge. Wenn Zeus die Locken schüttelt, erbebt der Olymp; Athene eilt auf Sturmesflügeln zu Odysseus; der verwundete Mars schreit wie zehntausend Krieger.

36. Die Erhabenheit wird durch die Kürze des Ausdrucks gesteigert und der Inhalt durch die Knappheit der Form gleichsam erhöht. »Gott sprach: Es werde Licht und es ward Licht« ist durch diese Kürze ein vortreffliches Bild der Erhabenheit. Haydn hat in seiner Schöpfung ein ebenso erhabenes musikalisches Bild dazu geschaffen, wie Phidias zu dem Vers des Homer, wo der Olymp erbebt, als Zeus seine Locken schüttelt. Winkelmann sagt: »Das »Erhabene liegt in der Einfalt und Einfachheit; nicht in den unend»lich gebrochenen und geketteten Tönen, sondern in einfachen, lang »anhaltenden Zügen.« Deshalb kann auch das Versmaass zum Ausdruck des Erhabenen dienen; die Maasse, welche sich hierfür bei den Griechen gebildet hatten, haben noch heute diese Bedeutung.

37. Unter den Dichtern zeigt sich ein Unterschied; nicht alle

sind gleich geschickt, das Erhabene und Einfach-Schöne darzustellen. Aeschylos, Pindar, Dante, Calderon, Schiller neigen zu dem Erhabenen; selbst das Einfach-Schöne wird von ihnen mit Pathos dargestellt. Euripides, Ovid, Ariost, Wieland, Göthe neigen zu dem einfach Schönen; die Erhabenheit der Helden verwandelt sich unter den Händen Göthe's bald zur einfachen Schönheit. Nur Homer, Sophocles, Shakespeare zeigen sich gleich gross in beiden.

d) Das Edle und das Gemeine.

1. Die Gefühle des Menschen zerfallen, wie gezeigt worden, in die der Achtung und der Lust oder des Schmerzes. Das Erhaben-Schöne ist das, was die Achtungsgefühle; das Einfach-Schöne ist das, was die Lustgefühle in dem Beschauer erweckt. Das erstere muss deshalb das Bild einer übergrossen Kraft sein; das letztere das Bild eines, von der Lust erfüllten Realen, wohin auch das von dem Schmerz erfüllte Reale, als Unterart gehört. In der Wirklichkeit bleibt aber noch ein drittes; dies sind die von der Achtung erfüllten Menschen und es entsteht die Frage, wohin das Bild solcher gehört. Es sind dies die Bilder derer, welche das Natur-Erhabene anstaunen; derer, welche vor der Hoheit Gottes in Anbetung versinken; welche vor der Majestät des Fürsten oder des Volkes in Ehrfurcht sich neigen; welche endlich in Achtung vor dem sittlichen Gebot ihre Pflicht erfüllen, ohne aber dabei eine so grosse Kraft zu entwickeln, dass sie zu einem Erhabenen werden.

2. Wenn die oben gegebenen Begriffe des Erhabenen und Einfach-Schönen festgehalten werden, so gehören diese Bilder unter keines von beiden. Dennoch finden sie sich in den bildenden Künsten sowohl wie in der Dichtung. Die Gemälde erhabener Gebirgslandschaften, erhabener Bauwerke enthalten mitunter auch Menschen, welche sich von diesen erhabenen Gegenständen ergriffen zeigen; ebenso erscheinen in den Gemälden kirchlicher Prozessionen oder des Gottesdienstes die Glieder der Gemeinde von diesen Gefühlen erfüllt. Die Madonnen von Raphael, von Holbein und Andern sind im Bilde von Frommen und Heiligen umgeben, die sie anbeten. Die Stimmungs- und Handlungsbilder, in denen Kaiser und Könige in ihrer Majestät auftreten, zeigen beinah immer ein Gefolge, welches die Ehrfurcht vor jenen ausdrückt. Dasselbe wiederholt sich bei den dichterischen Bildern von solchen Stoffen.

3. Auch das einfache, alltägliche, sittliche Handeln des Menschen bildet den Stoff für Bilder der Maler und Dichter; insbesondere findet man Genre-Bilder mit diesem Inhalt. Ein Knabe, der mit dem

Bettler sein Frühstück theilt; ein Mädchen, was einen Blinden führt; ein Mann, der einen Ertrinkenden aus dem Wasser rettet; eine Hausfrau mit dem Gesinde am Spinnrade; ein pflügender Bauer sind solche Thätigkeiten einfacher Pflichterfüllung, welche den Stoff der Gemälde bilden. Aus der Dichtkunst gehören hierher die Fabeln; die moralischen Gedichte von Gellert und Andern; Schiller's Bürgschaft u. s. w. Das Wesen dieser Bilder ist, dass ihr Inhalt sich nicht auf die Lust- oder Schmerzgefühle beschränkt, sondern das reine, aus der Achtung vor dem Gebot hervorgehende sittliche, aber einfache Handeln mit aufnimmt.

4. In den bisherigen Systemen werden diese Bilder bald zu dem Erhabenen, bald zu dem Einfach-Schönen gerechnet. Da das Sittliche in diesen Systemen von dem Schönen nur wenig oder gar nicht unterschieden wird, bietet die Klassifikation dieser Bilder ihnen keine besondere Schwierigkeit. Allein wenn das Einfach-Schöne, wie bald gezeigt werden soll, nur aus den Bildern der Lust hervorgeht und das Erhabene eine übergrosse Kraft verlangt, so würden jene Stoffe zu keinem von beiden gehören, sondern eine eigene Art ausmachen. Die nähere Untersuchung ergiebt indess, dass das edle oder rein sittliche Handeln zum Stoff für das Schöne nicht ausreicht, und dass, wo es als Stoff in einem wahren Kunstwerke auftritt, es immer mit einem andern Inhalt verbunden ist, der die Schönheit vermittelt.

5. An sich betrachtet, muss das Bild eines sittlichen Handelns die entsprechenden idealen Gefühle der Achtung im Zuschauer erwecken. Insofern würden diese Bilder, wie die Bilder des Erhabenen, den Gegensatz gegen das Einfach-Schöne bilden, welches nur die ideale Lust erweckt, und sie würden insofern als eine Unterart des Erhabenen behandelt werden können. Allein da das Staunen vor dem Natur-Erhabenen und die Ehrfurcht vor den irdischen Autoritäten nicht für sich verständlich dargestellt werden kann, so sind diese Bilder niemals auf Menschen mit diesen Gefühlen beschränkt, sondern sie geben zugleich das Natur-Erhabene selbst oder die Majestät des Kaisers, Königs oder Volkes. Damit sinken diese Bilder zu der blossen Staffage der Bilder des Erhabenen herab, bieten keine Eigenthümlichkeit weiter, und dienen nur zur Verstärkung der durch das Erhabene unmittelbar erweckten Gefühle.

6. Dagegen können die Zustände der Frömmigkeit und des sittlichen Handelns auch ohne das Erhabene, auf dem sie ruhen, dargestellt werden, wie die Bilder der heiligen Cäcilie, der büssenden Magdalene, der Betenden überhaupt und jene bereits erwähnten Bilder des sittlichen Handelns zeigen. Ihre Wirkung besteht in der Erweckung

eines dem dargestellten entsprechenden idealen frommen oder sittlichen Gemüthszustandes in dem Beschauer. So wie schon im Leben der Anblick einer edlen That das eigene reale sittliche Gefühl stärker hervortreten macht und den Nacheifer weckt, so geschieht es durch das Bild solcher That in idealer Weise bei dem Beschauer.

7. Die Zahl solcher sittlichen Bilder ist indess gering, sowohl in den bildenden Künsten wie in der Dichtkunst, und bei näherer Betrachtung ergiebt sich, dass alle nur deshalb als ein Schönes gelten, weil sie entweder durch Steigerung des sittlichen Gefühles und seiner Aeusserungen sich dem Erhabenen nähern oder weil sie durch Einfügung von Lust-Gefühlen dem Einfach-Schönen sich zuneigen. Die heilige Cäcilie, die büssende Magdalene, Kaulbach's Kreuzfahrer in dem Wandgemälde des Berliner Museums zeigen eine Verzückung, welche an das Erhabene gränzt. In den Genre-Bildern mit sittlichem Stoffe zeigt sich dagegen überall zugleich die Lust dargestellt, welche aus solchem sittlichen Handeln hervorgeht und gerade diese Lust giebt dem Bilde seine Schönheit. So erfreut weniger das Almosengeben des Kindes, als die Lust des Empfängers; und selbst bei dem Almosengeben des Kindes freut man sich mehr seiner Lust, seiner Unschuld, als seines sittlichen Gefühles, das es ja selbst noch nicht kennt. So erfreut die Zufriedenheit und Heiterkeit, welche aus den Scenen des sittlichen Familienlebens, des stillen Fleisses hervorleuchtet. Auch hier wirkt das Bild mehr durch die Lust als durch das Sittliche, was es bietet.

8. Dasselbe gilt für die Dichtungen. Nur die alten Fabeln Aesop's, welche zugleich ein Bild der Leidenschaften und der Gefühle bieten, sind die anziehendsten; die spätern, welche die rein moralische Richtung verfolgen, lassen kalt. Dasselbe gilt von den moralischen Gedichten und Erzählungen. Schiller's Bürgschaft wirkt nur durch die Stärke der Freundschaft, die an das Erhabene streift. Novellen und Dramen, in denen der moralische Eifer durch überwiegende Darstellung rein-sittlicher Handlungen hervortritt, lassen kalt.

9. Wenn irgend ein Umstand, so ist es dieser, um den grossen Unterschied des Schönen von dem Sittlichen darzulegen. Bestände zwischen ihnen jene Uebereinstimmung, jene Einheit, ja Identität, von der in allen Systemen zu lesen ist, so wäre diese Kälte der sittlichen Bilder unbegreiflich. Gerade die Darstellungen rein sittlicher Gefühle und Handlungen müssten dann die schönsten sein und die Darstellungen der blossen Lust und Freude weit überbieten. Allein die Beobachtung lehrt das Gegentheil. Das rein Sittliche für sich eignet sich nur wenig zum Stoff für das Schöne; eine ideale Wirkung erreicht es

erst, wenn es entweder so gesteigert wird, dass es durch seine Stärke dem Erhabenen sich nähert oder wenn es durch Hinzutritt der Lust die Natur des einfach-Schönen annimmt.

10. Das Sittliche kann also nicht dasselbe wie das Schöne sein; selbst nicht dem Inhalte nach. Für die gewöhnlichen Verhältnisse des Lebens hat das sittliche Gefühl nicht Lebendigkeit und Tiefe genug, um in dem Bilde genügend zu wirken. Deshalb lassen diese rein moralischen Bilder kalt.

11. Aber es steht dem einfach-Sittlichen als Inhalt des Schönen noch ausserdem entgegen, dass das Sittliche von der grossen Menge der Menschen immer, sei es mehr oder weniger, als ein Zwang empfunden wird. Von diesem Zwange will sich gerade der Mensch in seiner idealen Welt befreien. So überaus wichtig und nothwendig die Erfüllung der täglich wiederkehrenden Pflichten des Amtes, des Berufes, des Standes, der Familie ist, so hohe Achtung derjenige verdient, der hierin durch keine Neigung oder Leidenschaft sich irren lässt, so mag doch der Mensch in seiner idealen Welt von solcher harten und kalten Strenge und Regelmässigkeit nichts wissen. Hier, wo er die Natur nach seinem Belieben regeln und walten lassen kann, wo die Uebel, welche der Verletzung des Sittlichen folgen, abgehalten werden können, wird diese sittliche Regel zu einer Fessel, deren Nothwendigkeit aus den Verhältnissen nicht mehr sich rechtfertigt, aus der der Mensch sich deshalb heraussehnt und die er in seiner idealen Welt nicht wiederfinden mag.

12. Dies erklärt, weshalb man allgemein von einem Gemälde, von einer Dichtung mit rein moralischem Inhalt nichts wissen will; weshalb die moralische Tendenz der Iffland'schen Schauspiele als ein Fehler gilt; weshalb die Bilder rein sittlichen Inhaltes nicht blos kalt lassen, sondern selbst unbequem und gemieden werden. Wäre das Schöne eins mit dem Sittlichen, so müsste von alle dem das Gegentheil gelten; statt dessen zeigt die Beobachtung, dass das rein Sittliche sich entweder an das Erhabene oder an das einfach Schöne der Lust anschliessen muss, um in die ideale Welt des Schönen eintreten zu können.

13. Den Gegensatz des Sittlichen bildet das Gemeine. Es ist das unsittliche Handeln, das weder so gewaltig ist, um in das Erhabene einzutreten, noch so von Lust erfüllt ist, um durch das Bild dieser das Unsittliche zu verdecken. Es gehören hierher die gemeinen Vergehen und Leidenschaften; der Betrug, die Lüge, der Meineid, der Wucher, die Verleumdung, das Stehlen, die Leidenschaft des Spieles, des Trunkes, der Eifersucht, der Zanksucht u. s. w.

14. Das Gemeine eignet sich so wenig, wie das rein Sittliche zu dem ausschliesslichen Inhalt eines Kunstwerkes; es kann gleich dem Hässlichen, nur als Element in das Kunstwerk eintreten, wodurch es bei richtiger Verarbeitung zur Steigerung der Schönheit beiträgt. Beispiele sind der Thersites in der Iliade; die Pharisäer in dem »Zinsgroschen« von Titian; auch der Besessene in der Transfiguration von Raphael. In den meisten Fällen wird das Gemeine ebenso wenig wie das Sittliche rein in das Bild aufgenommen, sondern entweder durch Verstärkung dem Erhabenen, oder durch Hervorhebung der Lust dem einfach Schönen genähert und dadurch geeigneter zum Stoff des Kunstwerkes gemacht.

15. So ist die Gemeinheit Jago's durch die Kühnheit seines Geistes und die Festigkeit seines Charakters dem Erhabenen genähert; ungefähr dasselbe gilt für Marinelli in der Emilia Galotti; weniger bei dem Moor im Fiesko und bei dem Sekretär in Kabale und Liebe. Dagegen ist die Verworfenheit des Franz Moor der erhabenen Bosheit eines Richard III. nahe gerückt. Umgekehrt ist durch die Lust das Gemeine gemildert: in den niederländischen Bildern; in den Komödien des Plautus; in der Martha im Faust; in der Mutter der Luise in Kabale und Liebe; in den Gesellen des Fallstaff. Durch den Schmerz ist das Gemeine gemildert in der Mutter der Clärchen im Egmont und im Mönch im Götz von Berlichingen.

16. Den Gegensatz des Erhabenen bildet das Kleinliche, welches als Erhabenes gelten will, obgleich seine Kraft nur die gewöhnliche ist, oder noch kleiner. Es zeigt sich in den verunglückten Nachahmungen erhabener Felsen oder Ruinen eines Parks; in den kleinlichen Verzierungen erhabener Bauwerke und Gemälde; in der Uebertragung des erhabenen Fatums mit seiner Macht in die kleinen Verhältnisse des bürgerlichen Lebens; in einer falschen Consequenz bei Dingen, wobei es darauf nicht ankommt. Da ein solches kleinliches Handeln leicht zu einem verkehrten wird, so bildet es einen viel benutzten Stoff für das Komische, wie sich später zeigen wird.

e) Das Tragische.

1. Das Tragische ist der Untergang des Erhabenen. Diese Definition scheint vielleicht zu einfach; aber die nähere Betrachtung wird sie rechtfertigen. Man hat bisher das Tragische in seiner Einfachheit nicht erfasst, weil man entweder das Sittliche dabei nicht entbehren zu können meinte, oder weil man glaubte, mit dem Unglück, mit dem schmerzlichen Ausgange allein schon es erreichen zu können. Allein das Wesen des Tragischen liegt nur in dem Erhabenen;

es ist dadurch von der Innehaltung des Sittlichen befreit und umgekehrt kann das blosse, auch noch so grosse Unglück das Tragische nicht erreichen, wenn ihm das Erhabene mangelt; es kann ein Schauspiel mit rührendem Ende daraus werden, wie Stella, Clavigo, was seine Berechtigung innerhalb des einfach Schönen hat, aber keine Tragödie.

2. Indess nicht jedes Erhabene ist schon tragisch; sondern nur das Erhabene in seinem Untergange. Dieser Untergang allein erweckt in dem Zuschauer oder Leser jene Stimmung, welche dem Tragischen seine Bedeutung giebt und die gewaltigste Erschütterung enthält, deren die menschliche Seele fähig ist. Dieser Seelenzustand ist keine Furcht; auch kein Mitleid mit dem Leiden und dem Unglück des Helden; vielmehr sind diese Mitgefühle durch die Erhabenheit desselben gehindert. Jene erhabenen Heroen und Fürsten und Völker, deren Untergang das Tragische enthält, stehen so unendlich hoch über dem Zuschauer, dass das Mitgefühl hier gar nicht erwacht und kein Raum für dasselbe ist.

3. Man fühlt keinen Mitschmerz, wenn Mars verwundet, eine Fläche von zehn Morgen Landes bedeckt und gleich zehntausend Kriegern schreit; man fühlt keine Theilnahme mit den Titanen, welche Jupiter in den Tartaros schleudert; man fühlt kein Mitleid mit dem Untergang des Römischen Volkes; mit den Qualen des Faust, in die ihn sein Wissensdrang stürzt; mit den bösen Geistern, welche bei Dante und Klopstock in den Gluthen der Hölle schmachten. Wenn bei einzelnen Tragödien ein solches Mitleid sich regt, so ist es nur, weil der Held aus seiner Erhabenheit dem Zuschauer menschlich zu nahe gerückt wird. Lessing sagt sehr wahr: »Wenn wir mit den Kö»nigen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen, als Menschen, »nicht als mit Königen.« Aber auch in solchen Tragödien bleibt Bewunderung und Staunen vor der Erhabenheit das herrschende Gefühl, welches nur leise von den Empfindungen der Trauer, des Mitleids gefärbt wird.

4. Dasselbe gilt für die sittlichen Mitgefühle des Zuschauers. Schon oben ist dargelegt worden, dass das Handeln der Autoritäten ganz ausserhalb des Sittlichen sich bewegt und dass selbst die dem Sittlichen unterworfenen Menschen durch die erhabene Grösse ihrer Leidenschaft das sittliche Urtheil im Zuschauer nicht aufkommen, sondern ihn nur die Erhabenheit des Helden empfinden lassen. Nur deshalb sind Tragödien, wie die Medeia des Euripides, der Agamemnon des Aechylos; wie der Othello, Macbeth, Faust, Maria Stuart, die Braut von Messina und andre möglich. Nur deshalb kann die Iliade

mit der nahenden Zerstörung Troja's, das Nibelungenlied mit dem Untergange der Burgundischen Grossen und dem Triumphe von Chrimhild's Rache schliessen.

5. Ueberall, wo das Erhabene, sei es als Fatum, oder als Gottheit oder als fürstliche und Volksmacht, oder als gewaltige Leidenschaft eines Einzelnen auftritt, wird das sittliche Urtheil des Zuschauers gehemmt. Selbst das sittliche Handeln des Oedipus in Kolonos, des Prometheus, des Hamlet, des Brutus, des Verrina, der Schweizer im Tell wirkt nicht durch seine Sittlichkeit, sondern durch seine Erhabenheit. Die Wirkung dieser sittlich-erhabenen Thaten ist bei dem tragischen Kunstwerk keine andre, als die Wirkung der unsittlichen erhabenen Thaten. Schon in der politischen Geschichte frägt man nicht, ob der grosse Mann, der die Geschichte seiner Zeit bestimmt, recht oder unrecht, sondern nur ob er gross gehandelt hat. Das sittliche Urtheil über das politische Handeln solcher Männer ist schon deshalb gehemmt, weil sich dabei für jede moralische Auffassung so viele Gründe für und gegen ergeben, dass eine feste Entscheidung unmöglich ist. Dies gilt auch für die tragische Dichtung, die ihren Stoff meist der politischen Geschichte entnimmt.

6. Alles Tragische ist es also nur durch den Untergang des Erhabenen; weder Mitleid mit dem Unglück, noch sittliche Gefühle bilden den Inhalt der von dem Tragischen geweckten Stimmung. Der Untergang des Erhabenen muss aber begründet sein; ein Untergang ohne Grund, aus blossem Belieben des Dichters würde das Erhabene selbst zerstören. Deshalb muss ein Konflikt und Kampf den Untergang herbeiführen. Nach der Natur des Erhabenen kann dieser Kampf nur mit einem andern Erhabenen geführt werden. Deshalb ist schon im Natürlichen der Untergang eines einzelnen Gebäudes durch Wasserfluthen nur schmerzlich, nicht erhaben; dagegen ist der Untergang Pompeji's und Herculanum's durch die Grösse des Unglücks tragisch. Wenn der erhabene Lavastrom eines Vulkans nur einen Weinberg zerstört, ist dies nicht tragisch; aber wenn er in einen Urwald einbricht und tausendjährige Eichen niederwälzt, ist der Vorgang tragisch. Deshalb sind die Ruinen Theben's, Palmyra's, der Campagna um Rom ein tragisch-Erhabenes; die erhabene Gewalt der Zeit hat hier ein andres Erhabenes zerstört.

7. Deshalb ist der Tod Cäsar's durch die Vertreter der Republik tragisch, während der Tod Alexander des Grossen, Napoleon I. nicht tragisch ist, da er durch gewöhnliche Krankheit erfolgte. Deshalb ist der Untergang der Hohenstaufen im Kampfe mit dem Papstthum tragisch; dagegen das Erlöschen der Stuart's und der Bour-

bonen nicht tragisch, da die letzten Nachkömmlinge dieser Familien des Erhabenen entbehren. Deshalb ist der Untergang der Ophelia nicht tragisch, sondern nur rührend; es fehlt ihr das Erhabene. Deshalb würde der Tasso von Göthe keine Tragödie werden, auch wenn das Stück mit dem Tode des Tasso endete, weil ihm das Erhabene abgeht. Deshalb ist das Ende der Maria Stuart nur rührend, weil sie eine Königin nur dem Namen nach ist. Deshalb ist der Untergang des Helden Wallenstein durch die kaiserliche Gewalt erhaben; dagegen der Untergang der Thecla und des Max nur rührend. Deshalb ist Stella von Göthe kein Trauerspiel, obgleich es Göthe so nennt und obgleich Stella mit Fernando untergeht. Dies zeigt, wie irrig der Ausspruch Carrière's ist (II, 619), wonach es »für die Tragödie ganz »gleichgültig ist, ob sie in einem Bürgerhause oder in einem Fürsten»pallast sich ereignet.«

8. Der Kampf kann auch im Innern des Helden sich vollziehen, so dass die erhabenen kämpfenden Gewalten durch verschiedene Leidenschaften desselben Menschen vertreten werden. So liegt das Tragische des Othello nicht in dem Ende der Desdemona, denn diese ist nicht erhaben; sondern in dem Untergang des Othello, in dessen Innern die Leidenschaften der Liebe und der Eifersucht in erhabener Grösse mit einander in Kampf gerathen. So ist im Faust ein Anfang zum Tragischen durch den erhabenen Kampf des guten und bösen Prinzips in ihm; es fehlt nur sein Untergang, um das Tragische voll eintreten zu lassen. Gretchen's Tod ist nur eine Episode in diesem Kampf. Im Hamlet ist zwar der innere Kampf, aber es fehlt seinen Leidenschaften die erhabene Stärke; deshalb ist sein Ende nicht tragisch, sondern nur das Ende des Königspaares.

9. Indem das Tragische einen Kampf erhabener Mächte fordert, kann es nur in einem Handlungsbilde seine Darstellung erhalten; das Stimmungsbild kann nicht tragisch wirken, wenn man nicht dasselbe als Ergebniss eines Kampfes, d. h. als Handlungsbild betrachtet. Deshalb sind die landschaftliche Kunst, die Baukunst und die Musik, welche nur Stimmungsbilder bieten können, nicht fähig, das Tragische darzustellen; es hat nur Platz in den Werken der Plastik, der Malerei und der Dichtkunst. Die Niobiden- und die Laokoon-Gruppe sind tragische Werke, weil die Niobe und der Laokoon in ihrer Fassung bei dem ungeheuren Unglück, was die Götter über sie verhängen, zur sittlich erhabenen Grösse aufsteigen. Die »trauernden Juden« von Bendemann sind tragisch, indem sie als Vertreter des jüdischen Volkes auftreten. Der Fall Babel's, die Zerstörung Jerusalem's, die Hunnenschlacht aus Kaulbach's Wandgemälden sind tragische Gemälde. Da-

gegen sind die Gemälde der Kreuzigung Christi, der Märtyrerscenen nicht tragisch; es ist wohl ein Kampf des Erhabenen in ihnen vorhanden, aber kein Untergang desselben, denn es ist dem Beschauer bekannt, dass die christliche Religion, welche durch diese Leidenden vertreten wird, trotzdem nicht untergegangen ist. In der Dichtkunst findet das Tragische seinen vollkommensten Ausdruck; es hat sich deshalb hier zu einer besondern Gattung entwickelt.

10. Da jedes Erhabene in seinem Untergange tragisch wirkt, so ist es für diese Wirkung gleichgültig, welches von den mit einander kämpfenden Erhabenen untergeht und welches den Sieg behält. Der trojanische Krieg würde auch bei dem entgegengesetzten Ausgange, bei der Niederlage der Griechen, tragisch enden; ebenso die Nibelungen, wenn die Burgunder gesiegt und Chrimhilde mit Etzel und seinen Helden untergegangen wären. Die punischen Kriege hätten auch dann tragisch geendet, wenn statt Scipio Carthago, Hannibal Rom vernichtet hätte. In vielen antiken Tragödien siegt das erhabene Fatum über die Königsgeschlechter von Argos und Theben; in dem Oedipus von Kolonos des Sophokles und in den Eumeniden des Aeschylos wird umgekehrt das Fatum von dem Sittlich-Erhabenen überwunden. Im Egmont siegt die Despotie über die Freiheit; im Tell siegt die Freiheit über die Despotie; im Don Carlos siegt der fremde Eroberer über die Niederlande; in der Jungfrau von Orleans siegt durch die Jungfrau das Vaterland über die fremden Eroberer. Im Coriolan siegt die alte Staatsform, im Götz die neue.

11. Nirgends ist die Natur und die Wirkung des Tragischen an den Sieg bestimmter Arten des Erhabenen geknüpft; insbesondere nicht an den Sieg der sittlichen Mächte. Schon früher ist ausgeführt worden, dass das Sittliche durch das Erhabene in den Hintergrund gedrängt wird und dass in den meisten Tragödien, wo sittliche Mächte auftreten, die Kollision derselben unlösbar ist und der Sieg mit gleichem Rechte der einen, wie der andern, unbeschadet des Tragischen, zugetheilt werden kann. Wenn in den modernen Dichtungen, wie z. B. im Egmont, in der Maria Stuart, vom Dichter versucht worden ist, den Untergang des einen Theiles durch sittliche Beziehungen zu rechtfertigen, so sind dies nur die Wirkungen einer falschen Lehre, welcher die Dichter mehr Recht eingeräumt haben, als sie verdient. Je älter die Dichtungen sind und je unbefangener der dichterische Genius sich entwickelt hat, desto weniger zeigt sich in den erhabenen und tragischen Werken eine solche Rücksicht auf das Sittliche.

12. Die idealen Gefühle, welche das tragische Bild erweckt, sind die stärksten, welche das Erhaben-Schöne überhaupt erreichen

kann. Jedes Erhabene wirkt Staunen, Ehrfurcht in dem Beschauer; indem aber ein Erhabenes in Kampf gegen ein andres Erhabene gebracht wird, muss es sich in seiner höchsten Kraft und Grösse entwickeln und jenes Staunen, jene Ehrfurcht damit zu dem äussersten Grade steigern. Durch den Sieg des einen Erhabenen und den Untergang des andern, kommt aber noch eine besondre Färbung in diese Stimmung, welche davon abhängig ist, für welche der kämpfenden Mächte der Zuschauer gleichsam Partei genommen hat; welcher er den Sieg gewünscht hat. Siegt sein Erhabenes, sein Held, so ist das in der Achtung enthaltene Gefühl der Erhebung in ihm das überwiegende; der Zuschauer ist mit seinem Sieger gleichsam selbst auf das Höchste gehoben.

13. Unterliegt dagegen die begünstigte Macht, so ist das in der Achtung und Ehrfurcht enthaltene Gefühl der Niederbeugung das stärkere; der Zuschauer fühlt sich dann bei dem Untergange seines verehrten Erhabenen gleichsam selbst mit vernichtet. Er bleibt für den Sieg des gegnerischen Erhabenen dann unempfindlich und die Erhebung, welche an sich und in der Regel bei dem Gefühl des Erhabenen der anfänglichen Beugung nachfolgt, bleibt hier aus. Dessenungeachtet ist dieses Gefühl der Niederbeugung kein peinliches; indem das verehrte Erhabene untergegangen ist, erscheint dem Zuschauer seine eigne Beugung bis zur Nichtigkeit ein Unbedeutendes, was gegen den Untergang seines Erhabenen verschwindet, ja durch dessen Untergang von selbst gefordert ist.

14. Am reinsten sind diese idealen tragischen Empfindungen, wenn das Erhabene ein Natur-Erhabenes, oder ein erhabenes göttliches Wesen oder das Erhabene eines ganzen Volkes oder Stammes ist. Indem alsdann das Erhabene nicht in der Gestalt eines einzelnen Menschen auftritt, werden die Gefühle des Mitleidens oder der Mitfreude davon nicht erregt; das Gefühl hält sich rein innerhalb der tragischen Beugung oder Erhebung. Dies zeigt sich z. B. bei dem Kampf eines Orkans mit dem Urwald, bei dem Kampf des Löwen mit der Riesenschlange, bei dem Kampf der neuen Götter gegen die Titanen, bei dem Kampf der Völker in der Ilias, und selbst bei dem Kampf der Parteien im Volke, wie sie im Romeo, im Egmont, im Götz, in der Braut von Messina vorgeführt werden.

15. Bei den erhabenen Fürsten, bei den, durch Leidenschaft oder sittliche Grösse erhabenen Menschen mischt sich dagegen in dieses rein tragische Gefühl auch ein leises ideales Mitgefühl von Schmerz oder Freude. Theils liegt dies hier in der äussern Erscheinung des Erhabenen, welches, indem es die gewöhnliche Menschengestalt an-

nimmt, auch dem Zuschauer dadurch menschlich näher rückt; theils liegt es in der Darstellung des Dichters oder Malers, welcher, durch denselben Umstand verleitet, das Erhabene gegen die Gefühle der Lust und des Schmerzes zurücktreten lässt und sich vorzugsweise in Darstellung der letztern ergeht. Es entsteht dadurch eine Verbindung von Erhabenem und einfach-Schönem in demselben Charakter, welcher bald die tragische Empfindung, bald das ideale Mitleid oder Mitlust erweckt und den Zuschauer zwischen diesen entgegengesetzten Gefühlen wechseln und schwanken lässt.

16. Diese Aufnahme des einfach-Schönen in das Tragische ist bei den alten Dichtern seltener und geringer. In den Tragödien des Aeschylos und Sophokles waltet beinahe ausschliesslich das Erhabene; nur Euripides beginnt das Rührende einzumischen. Ebenso herrscht in den erhabenen Scenen der Nibelungen das Erhabene rein. Auch bei Shakespeare tritt das Rührende nur in beschränktem Maasse hervor; dagegen schon weit stärker in Tasso's befreitem Jerusalem; ebenso bei Corneille und Racine, deren Kaiser und Helden meist nur in Liebesverhältnissen sich bewegen; auch Göthe liebt es, das rein Erhabene bald fallen zu lassen und zu dem Rührenden überzugehen.

17. Da die Tragödie zu den grössern Kunstwerken gehört, so ist diese Verbindung des Rührenden mit dem Erhabenen an sich kein Fehler, sondern kann in richtiger Vertheilung, namentlich an verschiedene Personen, die Schönheit des Ganzen erhöhen. Diese Verbindung wird später bei dem Kunstwerk untersucht werden. Hier kam es nur darauf an, das Tragische rein sowohl nach seiner Gegenständlichkeit wie nach seiner Wirkung darzulegen und alle Missdeutungen von ihm abzuhalten, welche nur aus Werken abgeleitet sind, die das Tragische nicht für sich, sondern in Verbindung mit dem einfach-Schönen bieten.

18. Aristoteles fordert in seiner berühmten Definition im sechsten Kapitel der Poetik für die Tragödie das Bild einer würdigen, abgeschlossenen und grossen Handlung; damit ist das bezeichnet, was hier das Erhabene genannt worden ist. Dagegen definirt er die Wirkung des Tragischen als »eine, durch Mitleid und Furcht die Läute»rung dieser Leidenschaften vollbringende.« Diese Worte sind schwankend und haben offenbar erst in dem verloren gegangenen Kapitel über die Läuterung der Leidenschaften (*καθαρσις*) ihre bestimmte und deutliche Erklärung erhalten. An sich liegt in dieser Läuterung durch das Bild (*μιμησις*) offenbar das, was hier die Idealität der Gefühle genannt worden ist, im Gegensatz zu den, durch die wirklichen Dinge und Vorgänge erweckten realen Gefühlen.

19. Allein abweichend ist, dass Aristoteles das Mitleid und die Furcht als die Gefühle nennt, welche das Tragische erweckt, während hier die Achtung und Ehrfurcht, in Beugung und in Erhebung des Zuschauers als die Wirkung desselben bezeichnet worden sind. Die Gefühle der Theilnahme an den Schmerzen und dem Unglück des Helden gehören an sich nicht in das Tragische, sondern sind die Wirkung des damit verbundenen einfach Schönen; selbst da, wo sie mit eintreten, darf dies nur in einem leisen Maasse geschehen, und sie müssen von den Gefühlen des Erhabenen überdeckt bleiben. Wahrscheinlich hat Aristoteles in der Furcht dieses Gefühl des Erhabenen, diese Ehrfurcht mit gemeint und die starke Betonung des Mitleids ist aus der Betrachtung der Tragödien seiner Zeit hervorgegangen, in welche seit Euripides das Rührende allerdings stärker eingetreten war.

20. Die Definition des Aristoteles blieb lange Zeit die herrschende und gilt noch heute bei den Franzosen. Die deutschen idealistischen Systeme, insbesondere Vischer, haben sie insofern erheblich geändert, als sie das sittliche Moment stärker betont und zu einem wesentlichen Moment des Tragischen erhoben haben. Nach Vischer ist das Tragische der Untergang des Subjekts in seiner Ueberhebung gegen das Allgemeine; schon die Besonderung zu einer sittlichen Richtung, der das Subjekt sich weiht, soll seine Schuld begründen und der Sieg der objektiven sittlichen Mächte soll der Inhalt jeder Tragödie sein. Durch diese Ueberschätzung des Sittlichen und durch das Bestreben, alles dialektisch zu entwickeln, geräth die Darstellung auf Abwege und in das Unverständliche. Ebenso vermischt Vischer bei der Wirkung des Tragischen die reinen Gefühle der Achtung und Ehrfurcht mit den Gefühlen der Theilnahme, der Furcht, des Mitleids und ist dadurch an der scharfen Auffassung der rein tragischen Wirkung gehindert.

2. Das Einfach-Schöne.

a) Das Einfach-Schöne im engern Sinne.

1. Das Einfach-Schöne ist das Bild eines von Lust erfüllten Realen. Die Art der Lust, ob sinnlich, ob aus der Macht, oder aus der Liebe oder aus dem Hass, ist dabei gleichgültig. Der Gegensatz des einfach Schönen gegen das Erhabene geht nicht aus einem Unterschied in der Bildlichkeit oder in der Idealisirung hervor, sondern aus einem Unterschiede im Inhalt, in den Gefühlen, welche beide darstellen. Das Erhabene ist das Bild des, eine übergrosse

Kraft enthaltenden Realen, das einfach Schöne das Bild des, eine Lust enthaltenden Realen; jenes erweckt die idealen Gefühle des Staunens und der Ehrfurcht; diese die idealen Gefühle der Lust.

2. Das einfach-Schöne sondert sich in das Schöne im engern Sinne und in das Komische. Jenes ist das einfache Bild eines Lustgefühls, welches durch das ideale Mitgefühl des Zuschauers in diesem die gleichen Gefühle ideal erweckt, wie sie real in dem Gegenstande enthalten sind. Das Komische ist das Bild eines verkehrten und in leichten Schmerz gerathenden Handelns, welches deshalb kein Mitgefühl gleicher Art, sondern das ideale Gefühl eines heitern Erhobenseins in dem Zuschauer hervorruft. Der Unterschied beider liegt sowohl in dem Gegenstande, wie in der Wirkung auf den Zuschauer. Das Komische wird später betrachtet werden.

3. Das Schöne, womit in diesem Abschnitt der Kürze halber immer das einfach Schöne im engern Sinne gemeint ist, hat einen zweiten Gegensatz am Hässlichen. Das Hässliche ist das Bild eines von Schmerz erfüllten Realen. Die Art dieses Schmerzes ist dabei gleichgültig. Beide hier gegebenen Definitionen des Schönen und Hässlichen weichen von den bisherigen Ansichten ab. Man ist im Leben wie in den Systemen geneigt, das Hässliche nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Form zu suchen, oder auch das Hässliche aus dem Unsittlichen abzuleiten.

4. Ein Gesicht, eine Geberde, ein Thier gilt so als hässlich, ganz abgesehen, ob ein Schmerz daran geknüpft ist, oder nicht; blos seiner Gestalt, seines Aussehens wegen. Diese Thatsache kann nicht bestritten werden; allein sie ist nur eine Folge der Gewöhnung und widerlegt die ursprüngliche Grundlage nicht, woraus sich diese Meinung gebildet hat. Nur weil mit bestimmten Zügen, mit gewissen Formen und Bewegungen ursprünglich ein Schmerz verknüpft war, gab dies den Anlass, diese Formen als hässlich zu nehmen. Jede Form für sich ist in Beziehung auf die ideale Wirkung ursprünglich bedeutungslos; sie wirkt nur erst dann ideale Mitgefühle, wenn sie als das Zeichen gleicher realen Gefühle erkannt ist. Dieser Inhalt ist die alleinige Grundlage aller Wirkung der Form. Allein wenn eine bestimmte Form mit einem bestimmten Gefühlsinhalt regelmässig und ursächlich verknüpft gefunden wird, so geht die, ursprünglich auf dem Gefühl ruhende Wirkung der Form allmählig auf die Form allein über; ihre Bedeutung tritt durch die Gewöhnung zurück und die Form, die Geberden, die Bewegungen wirken selbstständig die idealen Gefühle und gelten damit zuletzt schon als solche für schön oder hässlich.

5. So kommt es, dass man im gewöhnlichen Leben ein Gesicht, eine Bewegung hässlich findet, auch wenn man den Gemüthszustand des betreffenden Menschen noch gar nicht kennt. Das Aeussere allein bestimmt schon das Urtheil. Dasselbe gilt bei dem Urtheil über das Schöne. Es wäre aber unrichtig, daraus abzuleiten, dass die Form für sich allein das Schöne oder Hässliche ausmache und von sich allein aus ursprünglich bestimmt habe. Alle diese Urtheile ruhen auf dem Inhalt; die regelmässige Verknüpfung desselben mit einer bestimmten Form lässt nur diese Grundlage des Urtheils zuletzt nicht mehr bemerken.

6. So ist es denn auch leicht, bei solchen Urtheilen, die sich nur an die Form halten, den ursprünglichen Zusammenhang derselben mit einer Lust oder einem Schmerze nachzuweisen, und zu zeigen, dass nur diese Verknüpfung die Form zu einer schönen oder hässlichen erhoben hat. Grosse klare Augen gelten als schön; offenbar weil sie in der Regel mit Klarheit der Seele, d. h. mit einem Zustande der Lust und Kraft verbunden sind; diese Verbindung ist die Regel und sie führt zuletzt dahin, dass solche Augen für sich als schön gelten, und selbst bei Personen, bei denen diese Verbindung ausnahmsweise nicht Statt hat.

7. Dasselbe gilt für eine reine Haut, für eine gesunde Gesichtsfarbe, für rothe Wangen, für weisse Zähne, für einen kleinen Mund, für frische Lippen, für ein rundes Kinn, für einen vollen Busen, für einen schlanken Körper, für einen mässig grossen Fuss und für vieles Andre. Alle diese Aeusserlichkeiten sind in der Regel die Zeichen der Gesundheit, der Jugend, der Kraft, der Behendigkeit, also Zeichen der Lust oder der Quellen der Lust. Nur diese Verknüpfung war der ursprüngliche Grund, sie als schön zu nehmen; aber diese regelmässige Verknüpfung hat den Formen allmählig eine Selbstständigkeit gegeben, welche sie zuletzt für schön an sich nehmen lässt, ohne alle Beziehung auf ein Inneres.

8. Das Gleiche zeigt sich bei dem Hässlichen. Eine unreine, gelbe, runzliche Haut gilt als hässlich, weil sie das Zeichen der Krankheit, des Alters, also des Schmerzes ist. Kleine Augen sind hässlich als Zeichen der Dummheit oder Hinterlist; dünne Haare, ein Kahlkopf sind hässlich, als Zeichen der Schwäche, der abnehmenden Kräfte; Zahnlücken, ein spitzes Kinn, ein dicker Hals, plumpe Hände und Füsse sind hässlich, als Zeichen der Gebrechlichkeit, des hohen Alters, der Schwerfälligkeit.

9. Alle Mienen, Geberden, Stellungen, Bewegungen, die aus der Freude oder Kraft hervorgehen, sind schön; so das Lächeln, die glatte

Stirn, die runde gelenke Bewegung der Arme, das leichte elastische Gehen und Laufen, das Schwimmen und Reiten, was sich vollzieht, ohne Anstrengung zu verrathen. Dagegen sind die Runzeln, die vertrockneten Lippen, das Eckige und Steife der Bewegungen, das schwerfällige oder hinkende Gehen und Laufen hässlich, weil sie das Zeichen von Alter, Schwäche, Ungelenkigkeit sind. Ueberall ist somit an den einzelnen Formen ihr Zusammenhang mit den seelischen Zuständen der Lust oder des Schmerzes leicht aufzuzeigen und dieser Zusammenhang ist es, der dem Urtheil über ihre Schönheit und Hässlichkeit auch dann noch zu Grunde liegt, wenn man aus Gewöhnung sich dessen nicht mehr bewusst ist.

10. Bei der Rechtfertigung der Schönheit des griechischen Menschenideals wird diese Grundlage der Schönheit von allen Systemen anerkannt. Das griechische Profil, die kleine Stirn, das lockige volle Haar wird auf die ursachliche Verknüpfung mit Geist und Jugend zurückgeführt. Wenn dies bei dem Ideal-Schönen gilt, so liegt in ihm kein Grund, es für andere Arten nicht auch gelten zu lassen. Das Aeussere des Menschen ist überall nur schön und nur hässlich, als Spiegel seiner Seele. Diese bleibt die Grundlage, welche allein, durch das dem Menschen innewohnende Mitgefühl, die ideale Wirkung des Schönen und Hässlichen im Zuschauer zu erzeugen vermag.

11. Auch in dem menschlichen Handeln ist das Gefühl als Grundlage des ästhetischen Urtheils leicht nachzuweisen. Spazierfahrten, Jagden, Hochzeiten, Schmausereien, Bälle, Weinlesen sind schön, weil diese Thätigkeiten aus der Freude hervorgehen; schmutzige Kleider und Wohnungen, das Frieren, die Flucht, das Erleiden von Martern, das Ertrinken, die Leichname sind ein Hässliches, weil sie ein Bild des Schmerzes, des Elends, des Todes sind. Wenn somit bei jeder Erscheinung des Menschen, bei seiner Gestalt, Bewegung und bei seinem Handeln nur das Gefühl der Lust und des Schmerzes dem Urtheil über Schönheit oder Hässlichkeit zu Grunde liegt, so erhellt, dass auch für das Schöne und Hässliche in der Natur und in der Geschichte dieselbe Beziehung entscheiden muss, da alle Naturschönheit, wie oben (S. 167) gezeigt worden, auf der Aehnlichkeit oder ursachlichen Verbindung mit menschlichen Zuständen beruht.

12. Wenn trotzdem gegen die hier gegebenen Definitionen des Schönen und Hässlichen noch Bedenken bleiben, so hängen sie mit der Beschränkung des Schönen auf das Ideal-Schöne und mit der Verarbeitung des Hässlichen zu einem Element des Schönen innerhalb des Kunstwerks zusammen. Allerdings kann eine Stellung, eine Geberde die Regeln des Ideal-Schönen verletzen; allein sie ist deshalb

noch nicht unbedingt hässlich, sondern kann naturalistisch-schön sein, wie die Bauern-Gruppen in den niederländischen Gemälden zeigen. Ebenso enthalten berühmte Gemälde und Dichtungen Bilder des Schmerzes und damit an sich auch Hässliches; allein durch Einfügung in das Schöne haben diese hässlichen Elemente ihre ursprüngliche Natur und Selbstständigkeit verloren und dienen somit zur Erhöhung der Schönheit des Ganzen, wie später gezeigt werden wird. Da im gewöhnlichen Leben diese Verarbeitung nicht besonders bemerkt wird, so sträubt sich das Urtheil, solche Bilder des Schmerzes für ein Hässliches zu halten; allein dieses Hässliche ist in Wahrheit da, nur durch die Verarbeitung wieder verhüllt.

13. Burke leitet in seinen »Untersuchungen über das Erhabene und Schöne« den Unterschied des Erhabenen und Schönen gleichfalls aus den Gefühlen ab. Schön ist ihm alles, »was Sympathie einflösst, »die Nachahmung weckt, unserm Ehrgeiz schmeichelt und was Zuneigung, Anhänglichkeit oder Wohlwollen einflösst.« Dies würde mit der hier gegebenen Definition übereinstimmen, wenn Burke statt »einflösst« gesagt hätte: darstellt. Das Schöne ist zunächst schön durch die Gefühle, welche es in sich enthält, oder welche es darstellt; nicht durch die Gefühle, welche es im Zuschauer bewirkt, obgleich diese mit jenen in ursachlicher Verknüpfung stehen. Auch Herder definirt das Schöne »als den sinnlichen Ausdruck des Wohl»seins,« und er sagt weiter: »Am Menschen ist Alles darstellend, aus»drückend, vollbedeutend. Die ihn belebende und angeborene Kraft »wohnt ausgedrückt in seinen Gliedern, Bewegungen und Geberden. »Menschen, die in ihrer Gestalt sich durch Reinheit, Kraft und Har»monie auszeichnen, erscheinen wie Engel. Diese in allen Zügen »bedeutende reine Menschengestalt ist die menschliche Schönheit.« Nimmt man das erst erwähnte »Wohlsein« hinzu, so trifft diese Definition Herders genau mit der hier gegebenen überein.

14. Die idealistischen Systeme, welche das Schöne als die Erscheinung der Idee definiren, haben für das Hässliche keinen Platz; denn die Idee steckt in Allem. Sie sind deshalb genöthigt, das Hässliche mit dem Unsittlichen als Eins zu setzen, wie bei Vischer geschieht, und sie haben dann wieder Mühe, das Schöne von dem Sittlichen getrennt zu halten. Schon Zimmermann sagt darüber treffend (I. 721): »Wenn Beseeltheit Schönheit wäre, dann müsste jedes menschliche »Individuum ohne Ausnahme schön sein. Wenn man aber unter »schönen Menschen nur schön beseelte versteht, so ist damit einge»standen, dass die Beseelung allein die Schönheit nicht verleiht.«

15. Es ist früher gezeigt worden, wie sich die Lust und der

Schmerz nach ihren Ursachen zu verschiedenen Arten besondern. Diese verschiedenen Arten lassen sich leicht in den einzelnen Kunstwerken nachweisen; es ist keine Art der realen Lust, welche nicht als Stoff des Schönen benutzt worden ist und diese Beobachtungen bestätigen von Neuem die hier gegebenen Definitionen. So bildet die Lust aus dem Essen und Trinken die Schönheit vieler Scenen bei Homer; vieler Lieder von Anakreon; vieler niederländischen Gemälde und moderner Genrebilder; z. B. der Weinprobe von Hasenclever. Der Schmerz aus dem Hunger, aus dem Frost ist die Grundlage der Hässlichkeit bei den ausgehungerten und frierenden Gestalten. Die Lust aus der Ruhe ist die Grundlage für die Schönheit der liegenden Venus von Titian und Guido Reni, und der Schönheit in den plastischen und malerischen Bildern schlafender Kinder und sitzender Gestalten, wie der Livia im Berliner Museum.

16. Die Lust aus der Bewegung bildet die Schönheit der Diana im Louvre, der Hebe von Canova, der schwebenden Genien in den Wandgemälden von Pompeji. Die Lust aus dem Wissen und der Wissenschaft begründet die Schönheit von Tenier's Chemiker, von Kaulbach's Zeitalter der Reformation, von Raphaels Schule von Athen. Die Lust aus der Neugierde ist in den Bildern horchender Mädchen, in Hasenclever's »Zeitungslesern« die Grundlage. Das Gleiche gilt für die Lust aus der Kraft und Macht bei Statüen der Ringer und Fechter; bei den Reliefs, welche die Thaten des Herkules darstellen; bei den dichterischen Handlungsbildern und Kämpfen in der Iliade und in den Nibelungen. Die Lust der Ehre ist der Grund der Schönheit in den Reliefs und Gemälden der Triumphzüge, der auf dem Thron sitzenden Fürsten und der meisten Dramen der Spanier.

17. Die Lust aus der Liebe in ihren mannichfachen Unterarten bildet den Grund der Schönheit der Venus, des Amor; der Sonette des Petrarca, der Dichtungen des Ariost, der Lieder von Heine, der meisten modernen Romane und Schauspiele; ebenso vieler Genrebilder mit Scenen des glücklichen Familienlebens. Die Lust aus der Rache bildet einen Theil der Schönheit in der farnesischen Stiergruppe; ebenso einzelner Scenen im Othello und Hamlet.

18. Die Lust aus kommender Lust und der Schmerz aus kommendem Schmerz, oder die Hoffnnng und die Furcht, die Sehnsucht und das Bangen bildet die Schönheit vieler Lieder von Schiller und der ergreifendsten Scenen von Gretchen im Faust und von Klärchen im Egmont. Die Lust aus dem Leben prägt sich in der Lebendigkeit aus, die jedes Kunstwerk beseelt; sie ist der Grund, dass das Schöne überhaupt einen durchgehenden Zug von Heiterkeit

selbst in den schmerzlichsten Bildern sich bewahrt. Alles dagegen, was an den Tod erinnert, ist hässlich, wie die Bilder der Pestkranken, der Hinrichtungen, der Leichname, der Särge, der Todtenköpfe und Gerippe. Die Griechen konnten den Tod nur schön darstellen, indem sie ihn als einen lebendigen Jüngling auffassten.

19. Indem die Gefühle des Schmerzes an bestimmte sinnliche Elemente im menschlichen Körper, in seiner Bewegung und in seinem Handeln fest geknüpft sind, hat das Hässliche genau die gleiche Gegenständlichkeit, wie das Schöne; diese durch das Reale gegebenen regelmässigen Verbindungen des Sinnlichen mit dem Schmerz bedingen das Hässliche, wie die mit der Lust das Schöne. Auch die Idealisirung findet auf das Hässliche, wie auf das Schöne ihre Anwendung. Durch sie wird das Hässliche gesteigert und sie empfängt ihre Richtung durch die besondern Züge des von Schmerz erfüllten Realen. Alle sinnlichen Zeichen, deren Steigerung mit der Steigerung des Schmerzes zusammenhängt, zeigen den Weg zur Idealisirung des Hässlichen.

20. Die Darstellung des Hässlichen für sich würde verkehrt sein und dem Ziele der idealen Welt zuwider laufen. Das Hässliche tritt deshalb nur als Element in dem Kunstwerke auf und erhält in ihm zugleich seine Verarbeitung. Hier findet sich auch allein die Idealisirung desselben. In roher Weise zeigen schon die Gemälde in den ägyptischen Gräbern ein solche Idealisirung. So ist im Grabe Rhamses V. das Hässliche der Hölle idealisirt, indem die Seelen schwarz, an Pfähle gebunden dargestellt sind, wie sie von ihren Wächtern zerfleischt werden. Andere ziehen mit gebundenen Händen ihr ausgeschnittenes Herz hinter sich her. Aehnliche Idealisirungen des Hässlichen zeigen sich in den alten deutschen Gemälden der Hölle und des Fegefeuers. Dichterische Idealisirungen des Hässlichen enthalten die Scenen in der Hölle bei Dante und die Scene auf dem Blocksberg im Faust. Auch das Sinnlich-Angenehme des Schönen verwandelt sich bei der künstlerischen Darstelltung des Hässlichen in ein Sinnlich-Unangenehmes in Farben und Tönen, wie das bereits erwähnte Gemälde des Michel Angelo zeigt, welches die drei Parzen darstellt und deren Hässlichkeit durch die schmutzige gelbgraue Farbe der Haut sinnlich gesteigert ist.

b) Das Komisch-Schöne.

aa) Der Begriff des Komischen.

1. Das Komisch-Schöne ist wie jedes Schöne das Bild eines seelenvollen Realen. Sein Wesen, wodurch es sich von anderm Schönen

unterscheidet, zeigt sich zunächst an der Eigenthümlichkeit der durch es erweckten Gefühle. Während das Erhabene die Gefühle des Staunens, der Achtung, der Ehrfurcht wach ruft und das Schöne im engern Sinne die Gefühle der Lust durch Mitgefühl mit den gleichen Gefühlen des Gegenstandes erweckt, ruft das Komische das Gefühl einer heitern Erhebung im Zuschauer hervor, welche sich äusserlich in einem Lächeln kenntlich macht und bei hohen Graden des Komischen bis zum lauten Lachen ansteigen kann.

2. Um die Natur des Komischen zu erkennen, wird auch hier die Beobachtung des einzelnen vorhandenen Komisch-Schönen das allein zum Ziele führende Mittel sein. Es ergiebt sich dann, dass schon im wirklichen Leben dergleichen reale heitre Erhebung vorkommt, und dass sie von realen Vorgängen besondern Inhalts erweckt wird. Das Komisch-Schöne ist nur das idealisirte Bild solcher realen Vorgänge und es hat an diesen realen Unterlagen seine feste Gegenständlichkeit, wie jedes andre Schöne. Durch die Verbildlichung dieser realen Vorgänge verwandelt sich die reale heitere Erhebung des Zuschauers in eine ideale. Somit zeigen sich im Komisch-Schönen dieselben allgemeinen Bestimmungen, wie bei jedem andern Schönen und es wird nur darauf ankommen, die Natur jener realen Vorgänge festzustellen, welche im Leben diese heitre Erhebung bewirken, um damit auch den Begriff des Komisch-Schönen zu gewinnen.

3. Die Beobachtung zeigt nun, dass in diesen realen Vorgängen folgende Bestimmungen enthalten sind: 1) ein verkehrtes Handeln; 2) eine Unkenntniss dieser Verkehrtheit von Seiten des Handelnden; 3) ein leichter Schaden, der daraus dem Handelnden erwächst; und 4) das Wissen um diese Verkehrtheit von Seiten der Umstehenden. Sind diese Bedingungen im Realen da, so entsteht auf Seiten der Umstehenden die heitre, durch Lachen sich kundgebende Erhebung und der reale Vorgang ist ein real Komisches, was für die Kunst den Stoff zu dem Komisch-Schönen abgiebt. Das reale Komische kann auch unmittelbar als komisches Naturschönes aufgefasst werden, wenn es von dem Beschauer aus den realen Beziehungen herausgehoben und nur als Bild betrachtet wird.

4. Die heitre Erhebung der Umstehenden ist ein Gefühl der Lust. Indem sie die Verkehrtheit erkennen, die dem Handelnden unbekannt bleibt, empfinden sie eine Art Lust aus dem Wissen und zugleich eine Art Lust aus der Ehre. Aus beiden Gefühlen setzt sich diese heitre Erhebung zusammen. Die komische Person fühlt sich deshalb, wenn sie später ihre Verkehrtheit und dieses Lachen bemerkt, in ihrer Ehre verletzt. Die Erhebung der Umstehenden ent-

hält eine Demüthigung ihrer und die Lächerlichkeit gehört daher zu den empfindlichsten Kränkungen der Ehre, weil die Kränkung nicht von der Rohheit eines Dritten ausgeht, sondern von der gekränkten Person selbst; ihr eigenes verkehrtes Handeln ist die Ursache.

5. Die Gefühle, welche die komische Person erfüllen, und die Gefühle der Umstehenden gehören sonach zu den Gefühlen der Lust und des Schmerzes, und das Komisch-Schöne bildet deshalb eine Unterart des Einfach-Schönen im Gegensatz zu dem Erhabenen, welches keine Lust, sondern nur die Gefühle des Staunens, der Achtung, der Ehrfurcht erweckt. Es ist unrichtig, wenn in der Philosiphie Hegel's eine Dreitheilung des Schönen in Erhabenes, Schönes und Komisches aufgestellt wird; so wie in der Seele nur zwei Arten von Gefühlen, Lust und Achtung, bestehen, so kann sich auch das Schöne, als Darstellung dieses Inhaltes nur in zwei Arten sondern; in das Erhabene, als Bild der übergrossen Kraft mit der Achtung als Wirkung und in das einfach Schöne, als Bild der Lust.

6. Die Erhebung der Umstehenden bei dem Komischen könnte als Erhebung vielleicht der Erhebung gleich gestellt werden, welche als schliessliche Wirkung des Erhabenen eintritt. Allein diese Erhebung bei dem Erhabenen ist durchaus anderer Natur; in ihr ist das Für-sich-Sein des Ich's in die Majestät des Erhabenen aufgegangen, bei dem Komischen dagegen ist die Erhebung nur die Erhebung aus der Ehre, ein reines Gefühl der Lust, was das Für-sich-Sein des Ich's steigert. Auch ist die Erhebung bei dem Erhabenen, welche nach der anfänglichen Beugung eintritt, eine wirkliche, während sie bei dem Komischen nur ein Schein ist. Hier sinkt nur der komische Gegenstand und dadurch fühlt sich der Zuschauer scheinbar gehoben; bei dem Erhabenen erhebt er sich wirklich. Zimmermann bezeichnet dies treffend, indem er sagt (I. 728): »Das Erhabene gefällt, indem »wir uns missfallen; das Komische missfällt, indem wir uns gefallen.«

7. Da das Komische sich nur an einem verkehrten Handeln entwickeln kann, so erhellt, dass leblose Dinge nie komisch sein können. Das Komische verlangt immer ein lebendiges, dem Menschen geistig ähnliches Wesen. So weit Thiere oder höhere Geister diese Bedingung erfüllen, können sie ebenfalls komisch werden. Deshalb sind Braun, der Bär, und Lampe, der Hase, in den Thierfabeln komische Figuren; deshalb ist Hephästos, wenn er hinkend die Götter bedient, komisch und wird von diesen ausgelacht. Auch der vom Menschen angeführte Teufel ist eine komische Persönlichkeit. Leblose Dinge können nur dann komisch werden, wenn die Phantasie sie zur Lebendigkeit und Persönlichkeit erhebt.

8. Das Verkehrte des Handelns entspringt aus dem Missverhältniss der Mittel zum Zweck. Entweder sind die Mittel zur Erlangung des Zieles gar nicht geeignet, oder sie sind zu klein oder zu gross. So ist das Kreisen des Berges zu gross für die Geburt einer Maus; so ist die ritterliche Rüstung eines Zwerges mit Panzer und Schwert, um einen Riesen zu bekämpfen, zu klein (Kladderadatsch, No. 21. 1866. Der sächsische Feldzugsplan). So ist das Mittel der griechischen Frauen in den Ekklesiazusen des Aristophanes, welche einen Staat mit Frauen allein gründen wollen, ungeeignet und verkehrt.

9. Um indess durch dieses verkehrte Handeln die heitre Erhebung zu bewirken, darf der Handelnde dies Missverhältniss nicht kennen. Kennt er es, so steht er nicht unter dem Zuschauer und die Erhebung dieses kann nicht eintreten. Ein absichtlich verkehrtes Handeln weckt deshalb wohl Mitleiden oder Aerger oder Langeweile, aber keine Heiterkeit. Zimmermann sagt (I. 729): »Der sich aufblä»hende Frosch ist nicht komisch, weil er überhaupt aufgebläht ist, »sondern weil er meint, damit ebenso gross zu sein, als der Stier.« Aus demselben Grunde muss der Zuschauer dieses Missverhältniss kennen; diese Kenntniss bildet die andere Bedingung für die heitre Erhebung. Das Heitre entspringt zunächst aus dieser Lust des Besser-Wissens; indem dies Wissen aber ein solches ist, was der komischen Person fehlt, ist es zugleich ein höheres, jener überlegenes Wissen und enthält damit auch die Lust aus der Ehre.

10. Es erhellt hieraus, dass das Komische, wie das Erhabene auf seinem Verhältniss zu dem Zuschauer beruht. So wie der Fürst weder sich selbst, noch andern Fürsten ein Erhabenes ist, sondern nur den Unterthanen, so ist der Komische nur dem komisch, der dessen Schwäche des Wissens, dessen Verkehrtheit erkennt und durch sein stärkeres Wissen über ihm steht. Es ist sehr möglich, dass unsere ernsthaftesten Unternehmen höhern Wesen sehr komisch vorkommen. Jean Paul sagt (Vorschule der Aesthetik, I. 144): »Der Engel lacht »über den Weisen, der Erzengel über den Engel und der liebe Herr»gott über sie Alle.«

11. Aus der Bildlichkeit des Schönen folgt, dass das Verkehrte des Handelns sich sinnlich darstellen muss. Dies geschieht, indem die komische Person das Ziel ihrer Anstrengung, ihrer Mühe verfehlt, ja wohl gar in Unannehmlichkeiten und in kleine Noth sich verwickelt. Es gehört deshalb zu dem Komischen ein Uebel, ein Schaden, der aus dem verkehrten Handeln hervorgeht; sollte es auch nur die Beschämung sein, welche die komische Person durch das Lachen ihrer Umgebung erleidet.

12. Dieses Uebel darf aber kein grosses sein. Wenn Aristoteles sagt, das Komische sei ein unschädliches Hässliches, so ist damit diese Kleinheit des Uebels zwar anerkannt, aber schlecht ausgedrückt. Ohne Nachtheil darf dies verkehrte Handeln nicht abgehen; ja es darf insbesondere seinen Zweck nicht erreichen, was trotz des Verkehrten, in Folge besonderer Zufälligkeiten wohl geschehen könnte. Das Uebel muss ein kleines bleiben, weil sonst die Heiterkeit des Zuschauers erlischt und in Mitleid oder Sorge sich umwandelt. Bei dem Blindekuhspiel lacht man, wenn die Person, welcher die Augen verbunden sind, in ihrem Eifer gegen Tische und Stühle rennt; aber das Lachen erlischt, wenn der Blinde sich dem heissen Ofen nähert und man fürchtet, dass er sich verbrennen könnte.

13. Damit sind die wesentlichen Bestimmungen des Komischen erschöpft. Das Komische hat, wie erwähnt, seine Stelle nicht blos in der idealen, sondern auch in der realen Welt, und die Kunst kann ihren Stoff nur daraus entnehmen. Die Lust an dem komischen Realen ist selbst eine reale; eine Lust gemischt aus der Lust des Wissens und der Ehre. Um ein Schönes zu werden, muss das reale Komische sich in ein Bild desselben umgestalten und durch Idealisirung von dem Prosaischen reinigen; es erweckt dann dieses Bild nach dem Grundprinzip des Schönen die entsprechenden idealen Gefühle einer heitern Erhebung.

14. Diese idealen Gefühle aus dem Komischen bewahren dem Dritten dieselbe Freiheit und Ruhe, wie alle andern idealen Gefühle aus dem Schönen. Bei dem Genuss des komischen Realen treten oft Störungen ein; man will die reale Person durch Lachen nicht verletzen; man fürchtet ihre Beschämung oder ihren Zorn; bei dem Witz fühlt man sich selbst in Gefahr, die Zielscheibe zu werden, und bei dem Witzemachen drängen sich leicht die realen Leidenschaften des Hasses, der Rache, der Verachtung ein. Alle diese Verwicklungen fallen bei dem idealen Genuss des Komisch-Schönen hinweg; der Zuschauer hat es da nur mit einem Bilde zu thun; er kann sich seiner Heiterkeit ungehemmt überlassen und bleibt dabei der Herr über diese Gefühle; zu jeder Zeit kann er sich dessen entschlagen; er braucht nur das Buch zuzumachen oder von dem Bilde sich abzuwenden.

15. Das Komische theilt sich in das Einfach-Komische und in das Witzig-Komische. Eine andere Besonderung führt zu dem Fein-Komischen und zu dem Grob-Komischen. Die letztere Besonderung bildet sich aus dem Grade des Verkehrten im Handeln der komischen Person. Ist dies Verkehrte in hohem Maasse, in auf-

fallender Weise vorhanden, so dass es schwer fällt, anzunehmen, dass die komische Person es nicht selbst bemerken sollte, so ist das Komische grob; ist dagegen das Verkehrte verhüllter, und der Art, dass es natürlich, ungezwungen und den Verhältnissen entsprechend sich entwickelt, so ist das Komische fein.

16. Das Witzig-Komische hat alle Bestimmungen des Komischen; aber das Verkehrte wohnt seinem Handeln nicht ursprünglich inne, wie bei dem Einfach-Komischen; vielmehr liegt jenem ein verständiges Handeln unter, was erst durch eine künstliche Beziehung auf ein Anderes, die Natur eines Verkehrten und damit Komischen erhält. Deshalb folgt das Komische bei dem Witze erst dem Handeln nach; es ist nicht von Anfang ab komisch, sondern wird es oft erst nach Jahren oder Jahrhunderten durch eine Beziehung und Vergleichung seiner. Bei dem Witzig-Komischen ist der Witzige der Künstler, welcher ein bereits Fertiges, Geschehenes innerhalb des Vorstellens zu einem Komischen umwandelt. Der Handelnde wird bei dem Witze erst nach der Handlung, erst wenn der Witz gemacht wird, ausgelacht; bei dem Einfach-Komischen aber sofort während seines Handelns.

17. Die Eintheilung des Grob- und Fein-Komischen durchkreuzt sich mit der des Einfach- und Witzig-Komischen. Das Witzige besondert sich weiter zu dem Wort-Witz und Sach-Witz. Aehnlich kann das Einfach-Komische im blossen Reden oder im wirklichen Handeln sich äussern. Die folgenden Abschnitte werden diese Begriffe näher entwickeln.

bb) Das einfach Komische.

1. Das Komische, womit in diesem Abschnitt der Kürze wegen das Einfach-Komische bezeichnet werden soll, hat, wie jedes andre Schöne, ein seelenvolles Reale zu seiner Grundlage. Indem es aus einem Handeln hervorgeht, muss ein Beweggrund dazu vorhanden sein, also entweder eine Lust oder ein sittliches Gefühl. Das komische Handeln kann sich aus jedem Beweggrunde entwickeln; es können sich alle Affekte und alle Leidenschaften, so wie alle Tugenden in ihm finden. Es ist deshalb unrichtig, wenn die idealistischen Systeme das Komische als eine Selbst-Auflösung oder Selbst-Vernichtung des Bösen und Hässlichen definiren. Es ist damit das Wesen des Komischen, das Verkehrte zwar gemeint, aber falsch bezeichnet. Das Komische kann ebensowohl aus der Lust und dem Sittlichen, wie aus dem Hässlichen und Bösen hervorgehen. Die Unterschiede dieser Beweggründe bleiben für die Besonderung des Komischen ohne Bedeu-

tung, weil das Komische nicht daraus, sondern aus dem Verkehrten des Handelns entspringt.

2. So ist in der »Weinprobe von Hasenclever« die Lust aus dem Trinken der Beweggrund des Handelns; aber das Komische kommt erst dadurch hinein, dass das Kosten des Weines als ein höchst wichtiges und ernsthaftes Geschäft behandelt wird; solche Anstrengung und Aufmerksamkeit erscheint für dieses Ziel zu gross und das Handeln daher verkehrt und komisch. Ein leidenschaftlicher, aber ungeschickter Reiter wird komisch; sein Handeln wird durch die Lust aus dem Körper bestimmt, aber das Komische kommt erst durch die Verkehrtheit seines Benehmens hinein. In Jordan's Gemälde: »Der Heirathsantrag auf Helgoland« ist die Liebe das Bewegende; das Verkehrte entsteht erst durch das ungelenke und blöde Benehmen des Liebhabers, was eher Abneigung als Liebe erweckt. In dem »Zeitungs-Kabinet von Hasenclever« ist die Lust aus dem Wissen der Beweggrund des Handelns, was erst durch den übertriebenen Eifer komisch wird.

3. Fallstaff handelt in den »lustigen Weibern« aus sinnlicher Lust; seine Furchtsamkeit und Unbeholfenheit lassen ihn aber zu verkehrten Mitteln greifen, er geräth in den Waschkorb und wird damit lächerlich. In den »Journalisten« von Freytag handeln die Parlaments-Kandidaten aus Beweggründen der Ehre; sie werden nur lächerlich durch das Verkehrte ihrer Mittel. Der Neugierige, welcher an der Thüre horcht, handelt aus der Lust des Wissens; aber indem die Thüre schnell geöffnet und er erwischt wird, ist sein Mittel verkehrt und die Scene komisch. Wer in die Lotterie setzt, handelt aus der Lust der kommenden Lust, in Hoffnung; indem er aber die zu wählende Nummer des Looses aus dem Traumbuche ermittelt, wird er komisch, weil dies Mittel verkehrt ist. Die Handwerker im »Sommernachtstraum« handeln bei ihrem Komödienspiel aus Lust an dem Schönen; aber indem sie verkehrte Mittel anwenden, die vielmehr zum Hässlichen und Prosaischen führen, werden sie komisch.

4. Auch das sittliche Handeln kann den Anlass zu dem Komischen abgeben, wenn das Verkehrte hinzukommt. Dies geschieht, wenn der Handelnde einseitig an einer Tugend festhält und darüber die Rücksicht auf die andern vergisst. Ebenso, wenn er an bestimmten Formen festhält, obgleich der sittliche Inhalt sich davon gelöset hat. So ist die Sitte komisch, wonach allmonatlich die ganze Familie zur Erhaltung ihrer Gesundheit ein Purgirmittel anwenden muss, mag es für die Einzelnen passen oder nicht. So ist es komisch, wenn der Mildthätige den Almosen ohne Vorsicht dem Betrüger zuwendet, der

ihn durch leicht zu durchschauende Mittel in Rührung versetzt. So schilt der Pastor Grauschimmel im »Rehbock von Kotzebue« auf seine Frau aus sittlichem Eifer für eheliche Treue; er wird nur dadurch komisch, dass er die Nanette, die er bei seiner Frau gefunden, für einen Mann hält

5. Eine Hauptquelle des Komischen liegt in den Formen des Umganges und geselligen Verkehrs. Diese wechseln nach den Klassen der Gesellschaft, nach dem Grade der Bildung, nach den Ländern und nach den Zeiten. Indem aus Unkenntniss oder Ungeschick dergleichen Formen des Benehmens verabsäumt, oder auf Fälle angewendet werden, wo sie nicht hingehören, wird das Handeln verkehrt und komisch. Hierauf beruht die Komik in den »Kleinstädtern« von Kotzebue; in dessen »Landjunker in der Residenz«. Auch die Uebertreibung dieser Formen wirkt komisch, da das Zweckmässige hier gerade auf dem Maasshalten beruht. Deshalb wird die übertriebene Höflichkeit des Polonius komisch; deshalb wird die Uebertreibung der Mode in der Kleidung komisch und deshalb sind veraltete Moden von selbst komisch.

6. Auch das blosse Reden kann die Natur eines verkehrten Handelns annehmen und ist in dieser Form von dem Witze wohl zu unterscheiden. Wer Witze macht, spricht vielmehr verständig und ist nicht selbst komisch, sondern erzeugt nur das Komische an einem Andern. So ist das Reden von Lazelot Gobbo im »Kaufmann von Venedig«, womit er sein Weglaufen von Shylok rechtfertigt, nicht witzig, sondern komisch, weil seine Gründe verkehrt sind. Wenn in den »Wolken« des Aristophanes der Schüler des Sokrates den klopfenden Strepsiades anfährt und sagt: »Bei Gott, des gemeinen Haufens Einer; so un»spekulativ die Thür zu stampfen, und den hohen, eben kreisenden »Ideenkreis zur Fehlgeburt zu bringen«, so ist diese Rede nur komisch, nicht witzig; der Schüler macht sich durch diese verkehrten Phrasen lächerlich. Wenn der Feldmarschall W. zu Garibaldi (Kladderadatsch 1866 No. 24) sagt, indem er ihm Berlin zeigt: »Verstehen »sie mir?« so ist dies komisch, aber nicht witzig, da der Gebrauch falscher Wortformen für einen hohen Offizier verkehrt erscheint.

7. Die schwierigste Aufgabe des Künstlers bei dem Komisch-Schönen ist, das verkehrte Handeln zu begründen, d. h. als ein Natürliches darzustellen. Hier bildet sich der Unterschied des fein Komischen von dem groben. Ein verkehrtes Handeln ist leicht hergestellt; aber schwer ist es, dasselbe als das Handeln eines vernünftigen oder gebildeten Menschen einzuführen, der dies verkehrte nicht bemerkt. Man kann hier drei Formen unterscheiden. Das Verkehrte

kann entweder aus dem Charakter und der Bildungsstufe der komischen Person hervorgehen; oder aus der äussern Lage, in der sie sich befindet, oder aus der Thätigkeit dritter Personen. Hiernach besondert sich das Komische entweder zu komischen Charakteren, oder komischen Situationen oder komischen Intriguen.

8. Der Charakter wird komisch, wenn widersprechende Neigungen und Leidenschaften in einem Menschen bestehen, von denen eine die andre hemmt und damit das Handeln zu einem verkehrten macht. So ist der Geizige bei Plautus zugleich misstrauisch. Er schleppt deshalb den Goldtopf aus einem Versteck in den andern und büsst ihn gerade dadurch ein. So ist der »Miles gloriosus« bei Plautus zugleich prahlerisch und feig; indem er mit seinen Heldenthaten prahlt, wird dieses Reden durch seine wirkliche Feigheit widerlegt und damit ein verkehrtes. Aehnlich komisch handelt Fallstaff bei dem Anschlag auf die Beraubung der Kaufleute. So wird der geizige Reisende komisch; je schöner, bequemer sein Gasthof ist, desto mehr steigt seine Angst um die Rechnung; die Absicht, durch die Reise sich zu vergnügen, wird durch diese Angst fortwährend vereitelt und das Handeln ein verkehrtes. Zu solchen komischen Charakteren gehören der lüsterne Scheinheilige; der Zerstreute; der verliebte Vormund; der vergessliche Lügner; der eifrige und dabei ungeschickte Jagdliebhaber; die verliebte und dabei eifersüchtige junge Frau. Auch die Kollision der Tugenden kann komisch werden; so die Wahrhaftigkeit mit der Höflichkeit; die Gastfreundschaft mit der Sorge für den eignen guten Ruf.

9. Dergleichen einander bekämpfende Neigungen, Leidenschaften und Tugenden gehören zum Wesen der Individualität; sie sind in jedem Menschen mehr oder weniger vorhanden, werden aber meist sorgfältig von jedem verhüllt, um dem Lächerlichen zu entgehen. Der Dichter hat hier ein reiches Feld, wenn er es versteht, das unter dieser Hülle verborgene Verkehrte aufzufinden und bloszulegen. Die komischen Charaktere sind so verlockend für die Erzeugung des komischen Handelns, dass eine grosse Zahl derselben als stehende komische Personen Jahrhunderte lang in den Lustspielen sich erhalten haben.

10. Die äussere Lage führt zum verkehrten Handeln, wenn sie dem Handelnden nicht vollständig bekannt ist und er deshalb, trotz aller Verständigkeit, zu falschen Mitteln greift, sich verkehrt benimmt und in Verlegenheiten verwickelt wird. Beispiele dieser Art sind: Der Engländer auf Reisen, der Sprachen und Sitten des fremden

Landes nicht kennt; der Landjunker in der Residenz; das, aus der Pension in die grosse Welt eintretende junge Mädchen; die Gurli in England; der Fuchs oder angehende Student unter den alten Burschen; der dumme Herr neben seinem pfiffigen Bedienten; der prosaische Amerikaner unter den Masken des römischen Karnevals. Auch die Schwiegermutter in Benedict's Störenfried gehört hierher; sie stört die Idylle der jungen Eheleute nicht absichtlich, sondern nur, weil sie sie nach den Grundsätzen der prosaischen Residenz beurtheilt.

11. Eines der berühmtesten Beispiele dieser Art ist der Don Quichote. Seine Komik liegt nicht im Charakter; er handelt durchaus konsequent und ohne Widerspruch; aber er kennt die Welt nicht und erfüllt von den Ideen des Ritterthums muss sein reales Handeln überall verkehrt ausfallen. Selbst Götz bei Göthe hat in seinem Festhalten an dem erlöschenden Ritterthum einen Anflug von Komik, die nur durch die Schwere der auf ihn einstürmenden Uebel zurücktritt. Auch körperliche Gebrechen gehören hierher, insofern sie einen Anlass zu verkehrtem Benehmen geben. So der Stotternde, der in Affekt geräth; der Lahme, der einen losen Burschen fangen will; der Schwerhörige, der ein Gespräch belauschen will.

12. Die frühern Zeiten boten für diese zweite Quelle der Komik günstigere Verhältnisse als die Gegenwart, wo die festen Einrichtungen des Staates, die Fürsorge der Polizei und die Gleichheit der Sitten dergleichen romantische Situationen nicht mehr aufkommen lassen. Deshalb verlegt schon Aristophanes die Scenen seiner Lustspiele in das Freie, oder in die Nacht oder in die Wolken. Shakespeare benutzt den Wald, die Ardennen, das geheimnissvolle Venedig, die Mondnacht, ferne Inseln zum Schauplatz seiner Lustspiele. Deshalb waren die Maskenfreiheit des Carnevals, die Zeit, wo man noch ohne Pässe reisen konnte, die Fahrten in den ehemaligen Postwagen eine reiche Fundgrube für diese Komik.

13. Die dritte Form, wie das Verkehrte herbeigeführt wird, ist die Intrigue. Hier wird von dritten Personen ein Irrthum in dem Handelnden erregt und er dadurch zu einem verkehrten Thun veranlasst. Die Täuschung geschieht bald durch Reden, bald durch Briefe, bald durch Verkleidungen. Dies Mittel wird schon bei den Scherzen im realen Leben viel benutzt. Der Graf Almaviva im Figaro wird in dieser Weise komisch, indem er seine eigne Frau in Folge ihrer Verkleidung für ihre Zofe hält und verführen will. Der Kuppler Ballio im Pseudolus von Plautus handelt verkehrt und komisch, weil er, durch den Siegelring getäuscht, selbst die schöne Sklavin ihrem Liebhaber zuführt. Im Kaufmann von Venedig erhält die Gerichts-

scene einen komischen Zug durch die Verkleidung der Portia; das Gericht und Shylok werden dadurch getäuscht, und indem sie ein junges Mädchen als Advokaten zulassen, wird ihr Handeln verkehrt.

14. Die Komik wird feiner, wenn der Komische durch eigne Schuld seinen Irrthum veranlasst. So in der Posse: Bädecker, wo der Berliner Friseur aus Eitelkeit im Badeorte sich zum Justizrath macht und dadurch veranlasst wird, einen Friseurgehülfen für einen Gesandschafts-Attaché zu halten. So in Heinrich IV., wo Fallstaff und die reisenden Kaufleute sich gegenseitig vor einander fürchten; so der Graf Almaviva, der seine Frau betrügen will, aber gerade dadurch von ihr getäuscht und zur komischen Person gemacht wird. So im »Rehbock« von Kotzebue, dessen üppige Komik rein auf Verkleidungen beruht, womit jeder die Andern täuschen will, aber nur selbst in Verlegenheiten verwickelt wird.

15. Das Verkehrte des Handelns kann auch in einem ruhenden Zustande dargestellt werden, wenn dieser Zustand sich als die Wirkung oder als die Ursache eines solchen verkehrten Handelns erkennbar macht. Deshalb ist schon das Sitzen des Sokrates im Korbe an der Decke, in den »Wolken« des Aristophanes, komisch, weil damit das verkehrte in die Höhe Klettern, um erhabene Gedanken zu erreichen, in seiner Wirkung dargestellt ist. Aus gleichem Grunde lacht man über den Hanswurst, noch ehe er seine Spässe beginnt, und deshalb ist jeder verkehrte Anzug schon an sich lächerlich, weil er ein verkehrtes Handeln zur Ursache oder Folge hat. Auch Schweigen kann komisch werden, wenn es aus verkehrten Beweggründen geschieht.

16. Wesentlich ist dem Komischen die Kleinheit des Uebels, welches aus dem verkehrten Handeln entspringt. Jedes grosse Uebel erweckt Mitleid, statt Heiterkeit. Aber es ist nur nöthig, dass dieses Uebel von dem Zuschauer für klein gehalten werde; an sich kann es ein grosses sein. So ist die Drohung des Grafen im »Rehbock« von Kotzebue, den Pächter vom Gute zu jagen, für diesen ein schweres Uebel; aber der Zuschauer hält es nicht dafür und bleibt deshalb in seiner heitern Erhebung. Deshalb wirkt der Schluss der »Wolken« von Aristophanes komisch, obgleich Strepsiades das Haus des Sokrates anzündet und Sokrates ausruft: »Wehe mir Armen, mich erstickt der Qualm.« Die Athener wussten, dass Sokrates nicht so umgekommen war; für sie war deshalb dies kein Bild einer, das Leben bedrohenden Gefahr. So ist das Spiel der Katze mit der gefangenen Maus komisch, so lange man nicht an die Todesangst der Maus denkt. Das Grob-Komische verträgt ein grösseres, namentlich körperliches Uebel, als

das Fein-Komische. Im italienischen Volkstheater erhalten Pantalon und Arlechino oft eine derbe Tracht Prügel. Shylok wird ausgelacht, obgleich er seine Tochter und seine Edelsteine verliert, weil er hin und her schwankt und nicht weiss, welches von beiden er mehr beklagen soll.

17. Der Unterschied des Erhabenen und Tragischen vom Komischen liegt daher oft nur in der Grösse der vorgeführten Uebel; so wie diese Uebel durch eine Wendung und Aenderung der Verhältnisse in kleine umgewandelt werden, wird das Erhabene komisch, weil die Mittel dann in Missverhältniss zu dem Zweck kommen. Wenn deshalb die tragische Dichtung Uebel vorführt, welche wegen der Uebertreibung oder sonst der Zuschauer nicht für so grosse halten kann, als der Dichter sie darstellt, so wird solch Tragisches lächerlich. Daher das Sprüchwort, dass von dem Erhabenen zum Komischen nur ein Schritt sei. Auf diesem Mittel beruht die Parodie und Travestie. Das Lächerliche in Blumauer's Travestie der Aeneide entsteht lediglich dadurch, dass er zwar die Situationen und das Pathos beibehält, aber die Ziele und die Uebel der handelnden Personen verkleinert. Wenn der Gang der Weltgeschichte von blasirten Personen für eine Komödie erklärt wird, so kommt es daher, dass für sie Lust und Schmerz, Achtung und Verachtung ihren Stachel verloren haben; die Mittel stehen dann nicht mehr im Verhältniss zum Zweck, und das Treiben der Menschen erscheint dann komisch.

18. Indem das Komische sich von schweren Uebeln fern halten muss, ist sein Gebiet vorzüglich die Sitte, und nicht das Sittliche. Das Erwerben, wie das Geniessen, die Formen des Umgangs und Verkehrs, welche sich in Zielen bewegen, deren Verfehlen nur leicht gebüsst wird; die kleinen Leiden und Freuden des menschlichen Lebens sind das Gebiet, aus dem das Komisch-Schöne seinen Stoff hauptsächlich entnimmt. Wenn Aristophanes das öffentliche Leben und die politischen Kämpfe als Stoff benutzte, so geschah es doch nur in Parodien, welche in ihrer Bildlichkeit die schweren Uebel Athens nicht hervortreten liessen. Wird diese Bedingung nicht innegehalten, so wandelt das Komische sich zur Satyre um, welche reale Uebel bekämpft, die Formen des Schönen dazu nur als Mittel benutzt und deshalb nur zu dem verzierenden Schönen, wie die Beredsamkeit gehört.

19. In Folge davon, dass das Komische seinen Stoff aus der Oberfläche des Lebens entnehmen muss, ist sein Verständniss beschränkter, als das des einfach Schönen und Erhabenen. Jene Sitten und Gebräuche, aus deren Verkehrung das Komische entspringt, sind

in jedem Lande, in jedem Stande, in jedem nachfolgenden Geschlecht andre; es besteht hier eine stete leise Veränderung, welche schon nach Verlauf von einigen Jahrzehnten die Bedeutung dieser Formen und damit auch ihre Verletzung oder das Komische unverständlich werden lässt. Deshalb sind die Komödien der Chinesen und Inder dem Europäer ungeniessbar und umgekehrt; deshalb widersteht die plumpe Posse dem Gebildeten, während der gemeine Mann daran sich erfreut. Deshalb sind auch die Lustspiele des Aristophanes nur für den Gelehrten komisch, dem allein jene Epoche Athens, aus der sie ihren Stoff entnehmen, genau gegenwärtig ist. Deshalb veraltet keine Gattung des Schönen schneller, wie das Komische. Dies Veralten ist kein Verschwinden des Komischen an sich, sondern nur seines Verständnisses.

20. Das Komische, als eine Art des Schönen bedarf der Idealisirung, wie jedes andere Schöne; aber diese Idealisirung nimmt hier eigenthümliche Formen an. Die Idealisirung hat sich hier auf Verstärkung des Verkehrten im Handeln und auf Fernhaltung des Verständigen und tief Schmerzlichen zu richten. Eines der wichtigsten Mittel hierfür ist die Ueberladung oder die Karrikatur. Sie kann sowohl bei dem Charakter, wie bei der Situation und Intrigue angewendet werden.

21. Zu den Karrikaturen des Charakters gehören die deutschen Kleinstädter von Kotzebue, wie sie am Schluss des zweiten Aktes vor Komplimenten nicht zur Thüre hinaus kommen und bei dem Beginn des dritten Aktes immer noch in diesem Komplimentiren befangen sind. Ebenso die naive 16jährige Gurli in Kotzebue's »Indianer in England,« welche von dem Heirathen gar keinen Begriff hat; ebenso der Geizige bei Plautus, der den Versteck des Goldtopfes jede Stunde wechselt, und jene Ehemänner, die den Cicisbeo nicht sehen, obgleich ihn die Tischplatte nur zu einem kleinen Theil verbirgt.

22. Hierher gehören auch die Ueberladungen in der Kleidung, in den Gesichtszügen und Gebrechen. Schon die Griechen bemalten die Masken ihrer komischen Personen mit Weinhefen. Pantalon, Arlechino, der Dottore kommen in buntscheckigen Anzügen; Fallstaff kann über seinen Bauch nicht hinwegsehen, Pistol ist dagegen so leicht und dünn wie eine Stange. Die Karrikatur gilt vorzüglich für die Ueberladungen in den malerischen Bildern. Die politischen Witzblätter der Gegenwart leisten darin Vortreffliches und überbieten weit die Arbeiten Hogarth's und anderer früherer Künstler.

23. Auch das Reden kann überladen und damit die Komik verstärkt werden. So das Selbstgespräch von Lanzzelot Gobbo im

Kaufmann von Venedig; so die höfischen Reden des Polonius gegen den König und Hamlet; so die Briefe von Baron Strudelwitz und Prudelwitz im Kladderadatsch. In diesen Briefen machen beide Baröne Witze, und suchen also Andere lächerlich zu machen; allein durch die Uebertreibung ihrer politischen Ansichten, ihrer noblen Passionen und Schwächen schlagen diese Witze in das Gegentheil um, und machen sie lächerlich. Dasselbe gilt für die Reden von »Zwickauer« im Kladderadatsch und für die von »Prudelmeyer« in den fliegenden Blättern.

24. Die Idealisirung der Situation geschieht, wenn in der komischen Fabel die Thiere in menschliche Verhältnisse versetzt werden; wenn bei Plautus Zwillinge sich einander so ähnlich sehen, dass selbst die Geliebte des einen sie verwechselt; ein Mittel, was auch Shakespeare in seinem Lustspiele: »Was ihr wollt« benutzt; wenn bei Aristophanes der Chor aus Vögeln, Fröschen oder Wolken besteht, die personifizirt auf der Bühne erscheinen und sprechen; wenn bei Shakespeare junge Mädchen Tag und Nacht im Walde herumwandern, ohne dass ihnen ein Uebles begegnet; wenn die Hexen auf Besen und ihre Galane auf Ziegenböcken zum Blocksberg reiten; wenn der Teufel einen Pferdefuss hat; wenn die Griechen ihren Faunen und Satyrn Bocksbeine und Hörner geben. Das Verkehrte ist in allen diesen Situationen über das Reale hinaus gesteigert und damit die Komik verstärkt.

25. Die zum Komischen führende Intrigue wird idealisirt, wenn bei den Täuschungen, Verkleidungen, welche das verkehrte Handeln herbeiführen, von den realen Verhältnissen des Lebens sehr weit abgegangen wird und die Intrigue doch gelingt; oder wenn die Uebel, welche den Komischen treffen, gegen die realen Verhältnisse so gemindert werden, dass sie die komische Wirkung nicht stören. Deshalb fällt der Bajazzo vom Pferde, ohne dass es ihm etwas schadet; deshalb laufen Rosalinde und Celia aus dem elterlichen Hause und den Liebhabern in den Wald nach, ohne Nachtheil für ihre Unschuld und ihren Ruf; deshalb kommt weder die Polizei noch das Gericht den Intriguanten hindernd in den Weg; deshalb gelingt selbst das Unwahrscheinlichste.

26. Ein anderes Mittel der Idealisirung des Komischen besteht in der Minderung der sittlichen Schranken innerhalb seiner Welt. Die veränderte Bedeutung des Sittlichen überhaupt in der Welt des Schönen ist bereits früher dargelegt worden. Das Komisch-Schöne ist nun vorzugsweise in der Lage, davon Gebrauch zu machen, weil es sich in den, auf der Oberfläche liegenden Verhältnissen des Lebens

bewegt, wo die Sittlichkeit mit ihren Geboten weniger streng auftritt. Auch der Umstand, dass das Komische nur kleine Uebel vertragen kann, unterstützt die idealisirende Aenderung der sittlichen Welt. Eine Menge unsittlicher Handlungen, die für die komische Situation nicht umgangen werden können, lassen sich um so leichter in sie einführen, weil schon der komischen Wirkung wegen die grössern Nachtheile davon im Bilde abgehalten werden müssen, welche im realen Leben sich damit verbinden. Betrug der Väter, Entführungen der Töchter, Verführungen der Ehefrauen, Prellereien des Herrn, Lügen der Bedienten, Horchen der Kammerjungfern sind Mittel, ohne die kaum ein Lustspiel zu Stande kommt und dennoch kommen alle diese Sünder ohne Strafe davon oder schütteln das Uebel leicht von sich ab.

27. Schon Aristophanes hat im Interesse des Komischen sich von den sittlichen Schranken in einer Weise befreit, wie kaum ein späterer Dichter. In seinen Lustspielen herrscht eine Verletzung des Anstandes, eine Schaamlosigkeit, die weit über das geht, was damals bei den Griechen die reale Sitte gestattete. Auch in der spätern attischen Komödie, und bei Plautus und Terenz bewegt sich die Handlung ohne Ausnahme in Liebschaften liederlicher Söhne, in Hintergehung der Väter, in Prellereien der Kuppler und Wucherer, in Lügen und Schlechtigkeiten der Haussclaven und in Rohheiten der Herren gegen diese. Die moderne Komödie hat darin wenig geändert; die Verletzungen des Sittlichen sind feiner, versteckter, aber nicht schwächer oder seltner geworden. Die Handlung im Figaro von Beaumarchais spielt in einer Welt, wo Treue, Wahrheit, Ehrlichkeit als Tugenden gar nicht gekannt sind.

28. Dennoch leidet das Komische, wenn im Uebrigen die Bedingungen desselben erfüllt sind, von diesen Verletzungen des Sittlichen nicht, wie schon früher ausgeführt worden ist. Es ist auch die Sorge der Moralisten übertrieben, welche davon Nachtheil für die reale Sittlichkeit befürchten. Sie verkennen die Idealität des Schönen; die ideale Welt ist durch eine so tiefe Kluft von der realen getrennt, die idealen Gefühle jener sind von den realen des wirklichen Lebens so verschieden, dass die Uebertragung der Verhältnisse jener auf diese sich von selbst verbietet. Selbst das unbefangenste Mädchen fühlt diesen Unterschied; während es auf der Bühne arge Dinge ohne Anstoss hört und sieht, ist doch, sobald der Vorhang fällt, ihr feines sittliches Gefühl für die reale Welt unverändert geblieben. Nur wo schon die Sinnlichkeit, das Laster in die Seele eingedrungen ist, kann der Anblick des Idealen zu einem Reize realer unsittlicher Neigungen

werden. Die Gränzen, wie weit hier der Dichter über die sittlichen Schranken hinausgehen kann, sind früher dargelegt worden.

29. Die einzelnen Künste sind nicht alle gleich fähig, das Einfach-Komische darzustellen. Die Garten-Bau- und Ton-Kunst scheiden aus, da sie nur Stimmungsbilder, aber keine Handlungsbilder bieten können. Der schiefe Thurm in Pisa ist zwar ein verkehrtes Bauwerk; allein der Baumeister hat es absichtlich und bewusst geschaffen und deshalb hat weder der Baumeister komisch gehandelt, noch ist sein Werk komisch. Ebenso können in einer Musik verkehrte, die Regeln verletzende Akkord-Folgen und Auflösungen, sonderbare Zusammenstellungen der Instrumente, Verletzungen des Taktes, springende Melodien u. s. w. vorkommen; aber dies alles ist nur ein absichtliches Verkehrtes, wie jener Thurm; aber kein Komisches. In komischen Opern ist nur die Dichtung komisch; die Musik ist nur heiter und fröhlich, aber für sich allein nicht komisch.

30. Das Komische kann nur in der Plastik, Malerei und Dichtkunst auftreten, weil nur diese Künste Handlungsbilder bieten können. In der Plastik ist das Komische noch seltner; die Faunen und Satyrn zeigen es; dagegen ist es in der Malerei schon ausgedehnter. Man muss sich aber auch hier hüten, die blos heitern Bilder schon für komische zu nehmen. Die meisten Genre-Bilder zeigen heitere Scenen, aber nur selten komische. Zärtliche Liebespaare sind viel gemalt, aber selten sind sie komisch wie in dem »Heiraths-Antrag von Helgoland.« In der Dichtkunst gewinnt das Komische die volle Ausbreitung, wodurch es sich zu einer besondern Gattung neben dem Erhabenen und Einfach-Schönen entwickelt hat. Das Komische kann sowohl in die lyrische, wie in die epische und dramatische Dichtung eintreten; die komischen Lieder, die Travestien und die Lustspiele beweisen dies. Das reine Stimmungsbild kann das Komische nicht aufnehmen, es muss immer ein Handeln hinzutreten; deshalb ist das Komische im Liede am schwächsten, im Drama am stärksten.

cc) Das Witzig-Komische.

1. Man hat in den bisherigen Systemen das Witzig-Komische viel zu weit von dem Einfach-Komischen getrennt, und den Unterschied beider grösser genommen, als er ist. Der Gegenstand, an dem man den Witz übt, über den man den Witz macht, wird dadurch genau so zu einem verkehrten Handeln wie bei dem Einfach-Komischen; auch ist das Verkehrte hier wie dort nicht dem Handelnden, sondern nur dem Dritten bekannt und das Uebel bei beiden nur ein kleines. Der Unterschied liegt lediglich darin, dass bei dem Witze das Han-

deln, während es geschieht, als ein verständiges gilt, und dass erst später, wenn es geschehen ist, dasselbe durch eine Beziehung und Vergleichung künstlich zu einem Verkehrten umgewandelt wird. Wenn der Witz schon während des Handelns gemacht wird und gelingt, so verwandelt sich deshalb das Handeln in ein Einfach-Komisches.

2. Derjenige, welcher die Beziehung hervorhebt, macht den Witz; der Witz selbst ist diese Beziehung, wodurch ein verständiges Handeln zu einem verkehrten und lächerlichen gemacht wird. Ist diese Beziehung geschehen, ist der Witz gelungen, so ist dann die Handlung selbst eine einfach-komische geworden und enthält alle Bestimmungen einer solchen. Deshalb wird über die Person, deren Handeln der Witz gilt, gelacht; deshalb wird ihr Verstand damit herabgedrückt und deshalb fühlt sie sich dadurch verletzt und von dem, der den Witz gemacht hat, beleidigt; während bei dem einfach Komischen die Schuld nur den Handelnden selbst trifft und er sich dessen schämt, sobald er die Verkehrtheit bemerkt. Nur wenn das verkehrte Handeln durch einen Andern absichtlich herbeigeführt ist, kann es, wie der Witz, als eine Ehrverletzung genommen werden.

3. Aus diesem Begriff des Witzes folgt, dass demselben immer eine gewisse Künstlichkeit und Verdrehung des Natürlichen inne wohnt; denn das Handeln hat vor dem Witze für Jedermann als ein verständiges gegolten; das Verkehrte kann nur versteckt in ihm liegen, und kommt erst durch ein Trennen und Beziehen auf Anderes hervor. Der Witzige ist also hier der Künstler, der das Komische durch seine Thätigkeit hervorbringt. Die Beziehung kann theils durch Worte, theils durch malerische Aehnlichkeit geschehen; das Witzig-Komische ist deshalb nicht auf die Dichtkunst beschränkt.

4. Auch das Witzig-Komische hat eine reale Unterlage und der Witz dient im realen Leben vielfach realen Zwecken, insbesondere einer realen Erhebung über Andere. Da er nur an bereits geschehenen Handlungen sich vollzieht, so wird, wenn man von diesen realen Zwecken absieht, der reale Witz zu einem Natur-Witzig-Schönen, und kann den Stoff zu einem Kunst-Witzig-Schönen bieten. Das Gebiet des realen Witzes geht aber weiter als der Witz innerhalb des Schönen. Hier muss der Witz die allgemeinen Bedingungen jedes Schönen einhalten; seine Vergleichung muss sich innerhalb bildlicher Vorstellungen bewegen; es muss eine Idealisirung hinzutreten; während der reale Witz auch darüber hinaus in abstrakten Vorstellungen sich bewegen oder das Komische nur dürftig und schwach enthalten kann. Auch wird der Witz im realen Leben oft in einem weitern Sinne genommen, wonach überhaupt jede Auffindung entfernter Aehnlichkeiten

zwischen unterschiedenen Dingen Witz genannt wird, wenn der Gegenstand auch kein Handeln enthält, oder damit gar keine Aufdeckung eines Verkehrten beabsichtigt wird.

5. Da der Witz dem Handeln erst nachfolgt, so enthält der Witz kein Geschehen, keinen Anfang, Fortgang und Ende, wie es bei dem komischen Handeln der Fall ist; vielmehr gleicht der Witz dem Blitze; es ist ein Gedankenblitz; und ebenso schnell wird er von dem Dritten gefasst. Dem Witz fehlt deshalb das Spannende, in der Zeit sich bildlich Vollziehende des einfach Komischen und es kann deshalb aus blossen Witzen kein Handlungsbild und kein Kunstwerk zusammengesetzt werden. Der Witz bleibt immer ein elementares Schöne, was nur mit andern Elementen verflochten in dem Kunstwerk auftreten kann.

6. In Folge dessen besteht die Gefahr, dass bei dem Witz das Schöne vergessen wird und der Künstler in das rein verständige Denken sich verliert. Es ist dies der Fall, wenn die Gegenstände welche zur Vergleichung herbeigezogen werden, der Bildlichkeit entbehren oder wenn das Beziehen über das Maass des Schönen hinausgeht. An diesem rein verständigen, übertriebenen Witz leiden schon die Komödien des Aristophanes. In den »Fröschen« besteht der grösste Theil des Inhalts aus blossen Witzen gegen Euripides und der Fortgang der Handlung wird über dieses Witzmachen völlig vergessen. Dabei sind diese Witze höchst plump und wiederholen sich fortwährend. Ueberhaupt besteht der grössere Theil des Komischen in den Komödien des Aristophanes in Witzen und nicht in komischen Handlungen; eine Folge davon, dass es ihm mehr auf reale Ziele, auf die Verspottung realer Zustände und Personen, als auf Herstellung eines Kunstwerkes, auf ein Ideal-Komisches ankam. Ebenso leidet die Komödie der ältern spanischen und englischen Dichter, einschliesslich Shakespeare, an Ueberladung mit Witzen.

7. Indem das Witzige eine künstliche und entfernte Aehnlichkeit aufsucht, erfordert das Verständniss des Witzes auf Seiten der Zuschauer eine genaue Kenntniss dieser Verhältnisse. So weit diese lokaler Natur sind, bleibt deshalb dieses Verständniss beschränkt und so weit diese Verhältnisse nicht mehr bestehen, erfordert ihr Verständniss eine gelehrte Kenntniss vergangener Zeiten und oft sehr unbedeutender Persönlichkeiten und Ereignisse. Deshalb sind die Witze des Aristophanes in seinen Komödien der Gegenwart zum grössten Theil unverständlich, und Vieles mag selbst dem heutigen Gelehrten unbemerkt bleiben.

8. Die Beziehung auf ein anderes, wodurch der Witz geschieht,

kann mehr oder weniger deutlich geboten werden. Solcher mehr verhüllter Witz wird auch feiner Witz genannt; der feine Witz im wahren Sinne besteht indess in der Auffindung entfernter aber vollkommen treffender und dabei sehr komisch wirkender Beziehungen. Die Verhüllung des Witzes zeigt mehr ein feines Benehmen; man will die Person selbst, über die der Witz gemacht wird, es nicht bemerken lassen, dass sie lächerlich gemacht wird. Für den Dritten hat diese Art des Witzes einen besondern Reiz, weil das Verständniss eines solchen Witzes zugleich eine reale Lust aus dem Wissen und Andern gegenüber, die den Witz nicht verstehen, auch eine reale Lust aus der Ehre gewährt.

9. Der Witz besondert sich nach Unterschied der Unterlage, welche der Beziehung und Vergleichung dient, in Wort-Witz und Sach-Witz. Bei ersterem wird die Aehnlichkeit und Vergleichung nicht auf Eigenschaften der Sache gegründet, sondern auf die Aehnlichkeit der die Sache bezeichnenden Worte; bei letzterem wird die Aehnlichkeit auf die Sache selbst gestützt. Der Wort-Witz ist nur für eine bestimmte Sprache gültig und ist in andere Sprachen nicht oder nur zufällig übertragbar; der Sach-Witz ist von dem sprachlichen Ausdruck unabhängig. Der Wortwitz erscheint zunächst als etwas Erzwungenes, Unnatürliches; allein bei der überaus engen seelischen Verbindung des Wortes mit der Sache stellt sich der Wortwitz dennoch leicht ein und wird im realen Leben viel gehandhabt. An sich steht der Wortwitz künstlerisch tiefer als der Sachwitz, weil die Aehnlichkeit des Lautes offener zu Tage liegt und dabei dennoch in einer nur künstlichen Verbindung mit dem Gegenstande steht.

10. Das Witzig-Komische erfordert 1) einen Witz (Vergleichung) und 2) ein Komisches, als dessen Wirkung; wo nicht beide Bestimmungen zusammentreffen, kann wohl ein Witz oder ein Komisches für sich entstehen, aber kein Witzig-Komisches. Solche Witze ohne Komik nennt man Wortspiele und Anspielungen. Ein solches blosses Wortspiel ist es, wenn der Fürst W. zu seiner Braut Marie Taglioni sagt: »Allen warst du Marie; mir, hoffe ich, allein »Mariée.« (Kladderadatsch No. 18. 1866). Wenn dagegen Socrates in den »Wolken« des Aristophanes ein Paar Steine über dem Haupt des Strepsiades reibt, um ihn gerieben zu machen, so ist dies ein Witzig-Komisches, indem dieser Wortwitz zugleich den Socrates sowohl, wie Strepsiades lächerlich macht. Das blosse Wortspiel kann von der Kunst benutzt werden, um die Personen, welche es gebrauchen, als geistreich darzustellen; aber es muss bei seiner äusserlichen Natur mit Vorsicht und Maass benutzt werden. Shakespeare's Dramen, die

komischen, wie die ernsten, die historischen, wie die tragischen leiden im Dialog an einem Uebermaass von Wortspielen. Auch bei Aristophanes tritt dies Uebermaass hervor; nur der Eifer der Gelehrten, welche über die Philologie die Schönheit vergassen, hat dies als einen Vorzug hinstellen können.

11. Wenn das Wortspiel Witze ohne Komik enthält, so kann umgekehrt eine Rede komisch wirken, ohne witzig zu sein. So wirken schon verfehlte und verunglückte Witze komisch; sie machen den, welcher den Witz machen wollte, lächerlich. So sind die Briefe von Carlchen Miesnick im Kladderadatsch ausserordentlich komisch ohne witzig zu sein. Seine Schilderungen des Vaters, der Tante und sein eigenes politisches Raisonnement sind voller Verkehrtheiten, die ihn zu einer höchst komischen Person machen. Schulze und Müller treiben dagegen bald blosse Wortspiele, bald sind ihre Witze zugleich komisch. Wenn Schulze das Erbrechen der Briefe durch den französischen Post-Direktor Vandal einen Vandalismus nennt, so ist dies nur ein Wortspiel; wenn aber Müller sagt: »Die Reichstags-Abgeord»neten dürfen blos vom Platze sprechen« und Schulze antwortet: »Wenn sie man alle immer ordentlich auf dem Platze sind« (Kladderadatsch No. 7. 8. 1867), so wirkt dieser Witz zugleich komisch gegen die Abgeordneten. Die Erzählung eines komischen Vorfalles ist noch kein Witz, sondern, wenn die übrigen Bedingungen vorhanden sind, ein Schönes, und näher ein einfach Komisches.

12. Eine besondere Art des Witzig-Komischen ist der naive Witz; hier fehlt die Absicht, einen Witz zu machen; der Witz geschieht, ohne dass der Witzige es weiss. Solche Witze setzen eine gewisse Unkenntniss der Verhältnisse bei dem Sprechenden voraus und sie verbinden sich deshalb leicht mit einer komischen Wirkung, die auf den Sprechenden zurückfällt. Die Witze von Zwicknauer im Kladderadatsch sind in diesem Sinne naiv; sie machen den Zwickauer und die Klasse, welche er repräsentirt, zugleich lächerlich, indem sie aus einer verkehrten Auffassung der politischen Ereignisse hervorgehen. Wenn im Kladderadatsch No. 10, 1867, unter »Aussprüchen grosser Frauen« der eine lautet: »Ich möchte wissen, was die Leute »in Paris immer schwatzen von nackter Wahrheit und nackter »Wirklichkeit;« unterzeichnet: Cora Pearl, contrasignirt: Theresa, so giebt sich dieser Witz als ein naiver; zugleich ist er ein Wortwitz und ein Witzig-Komisches, weil die Sprechende sich damit lächerlich macht; endlich ist der Witz ein feiner, weil die Beziehungen entfernt und doch höchst treffend sind.

13. Es kann auch nur der Schein des Naiven bei dem Witz

kann mehr oder weniger deutlich geboten [illegible] Bei der
hüllter Witz wird auch feiner Witz [illegible] ein,
wahren Sinne besteht indess in der [illegible] ins
kommen treffender und dabei sehr [illegible] das Be-
Die Verhüllung des Witzes zeigt [illegible] ist. Der
will die Person selbst, über die [illegible] wenn im
merken lassen, dass sie läch[illegible] Männer
hat diese Art des Witzes ei[illegible] Soldaten ab.
eines solchen Witzes zug[illegible] Wohlstand eines
Andern gegenüber, die [illegible] vermag.
aus der Ehre gewähr[illegible] das Komische

9. Der Witz [illegible]
welche der Beziel[illegible] Witz in ihre
Sach-Witz. [illegible] Die
nicht auf Eige[illegible] ge-
lichkeit der [illegible] Witz dadurch
Aehnlichkeit [illegible] Bezug nimmt.
nur für ei[illegible] mit der Person
nicht ode[illegible] Kind-
sprachlic[illegible] Vandal ein Mäd-
als etw[illegible] Briefe
seelisc[illegible] Da-
witz [illegible] von
An [illegible] was eine
die [illegible] Parlament
in [illegible] Bismark
[illegible] sind zugleich
gl[illegible] Parla-
[illegible]

[illegible] von Na-
[illegible] aber nicht
[illegible] ein Mangel
[illegible] den
[illegible] Hülfe nehmen
[illegible] bedürfen
[illegible] das Witzig-
[illegible] verwandten
[illegible] das Ma-
[illegible]

[illegible] der Idea-
[illegible] gehört

› Weise, in der es eingeführt wird. Die Witze
·den auch rein in der Form von trocknen Aus-
r behalten; indem sie aber lebenden Menschen,
·hkeiten in den Mund gelegt werden, erhalten sie
· und Bildlichkeit, die erst das Schöne erreicht. Ein
·st die Kürze des Ausdrucks und die dadurch ermög-
Zusammenstellung der durch den Witz Bezogenen. Die
it und die Unähnlichkeit Beider werden dadurch verstärkt
Witz gesteigert. Ebenso dient das Naive oder der Schein
·iven zur Steigerung des Witzes. Ein anderes Mittel ist die
·oppelung des Witzes; indem der Witz zunächst als solcher wirkt;
·nn aber durch die Stellung der Person, welche ihn macht, diese selbst wieder lächerlich macht; der oben erwähnte Witz der Cora Pearl ist hierzu ein Beispiel. So machen die meisten Witze, welche Strepsiades in den »Wolken« auf Sokrates und seine Philosophie macht, diese zwar lächerlich; aber sie verrathen dabei zugleich eine solche Dummheit bei Strepsiades, dass auch dieser lächerlich wird. Bei den malerischen Bildern des Witzigen gelten alle Mittel der Idealisirung, welche oben für das Komische erörtert worden sind.

17. Die Darstellung des Witzig-Komischen in dem System der Hegel'schen Schule erreicht durch die erzwungene Dreitheilung und dialektische Ableitung eines aus dem andern die Wahrheit nicht; sie verkennt sehr oft die Einfachheit des Gegenstandes über künstlich hereingebrachte Schwierigkeiten und sie ist, selbst bei Vischer, so dunkel, dass sie auch dem geübten Denker schwer verständlich bleibt. Bei Carrière herrscht eine fortwährende Vermischung des Witzigen mit dem Einfach-Komischen.

dd) Der Humor.

1. Die Beobachtung zeigt in dem Denken und Handeln ein und desselben Menschen vielfache Gegensätze; das sich Widersprechende folgt oft schnell nach einander. In dem Wesen der Persönlichkeit liegen solche Gegensätze; bei den meisten Menschen werden sie aber durch die Erziehung, die Sitte und das Sittliche ausgeglichen. Indem die Erziehung und das Leben darauf abzielt, den Menschen zu einem vernünftigen zu machen, werden jene Gegensätze, die zu einem widersprechenden Handeln führen, aufgehoben und ihnen die Macht genommen, den Menschen in seinen Urtheilen und Handeln gleich einer Windfahne zu drehen, je nachdem dies oder jenes Gefühl, diese oder jene sittliche Regung, dieser oder jener Gedanke in ihm aufsteigt.

angenommen werden; der Witz wird dann zur Ironie. Bei der Ironie geht der Witzige auf die Meinung des Andern scheinbar ein, billigt sein Benehmen, aber indem die Beistimmung, das Lob ins Uebermaass gesteigert wird, tritt erst deutlich hervor, dass das Benehmen ein verkehrtes, der Gegenstand ein mangelhafter ist. Der Narr im »Lear« treibt diese Ironie. Auch ist es Ironie, wenn im Kladderadatsch No. 10 1867 unter den »Aussprüchen grosser Männer« es heisst: »Die Macht einer Nation hängt von der Anzahl Soldaten ab, »die sie unter die Waffen stellen kann. Er.« »Der Wohlstand eines »Volkes hängt davon ab, wie viel Steuern es zu zahlen vermag. »Schulze.« Die Ironie reicht, wie der Witz, über das Komische hinaus und dient wesentlich der ernsten Satyre.

14. Unter den Künsten sind es nur zwei, welche den Witz in ihre Bilder aufnehmen können; die Malerei und die Dichtkunst. Die Mittel der Dichtkunst sind die gewöhnlichen und aus den bereits gegebenen Beispielen erkennbar. Die Malerei bringt den Witz dadurch in ihr Bild, dass sie dem Gegenstande, auf den der Witz Bezug nimmt, bildlich darstellt und ihm zugleich eine Aehnlichkeit mit der Person giebt, welche der Witz treffen soll. So das Bild in No. 10 des Kladderadatsch 1867, wo unter der Ueberschrift: Galerie Vandal ein Mädchen in Gestalt des berühmten Chocoladenmädchens eine Zahl Briefe auf einem Präsentirteller bringt und in den einen hineinschaut. Dabei hat das Mädchen unter der Haube das Gesicht und den Bart von Napoleon III. Ebenso das Bild in No. 7 daselbst, 1867, was eine Stube darstellt, wo die Germania mit dem norddeutschen Parlament in die Wochen gekommen ist und das Neugeborene von Graf Bismark zärtlich auf den Arm genommen wird. Beide Witze sind zugleich komisch; jenes macht Napoleon III., dieses das norddeutsche Parlament lächerlich.

15. Dagegen ist das Bild daselbst, welches den Kopf von Napoleon III. als Sphinx-Kopf à la Bellachini darstellt, witzig, aber nicht komisch; vielmehr wird Napoleon dadurch erhoben. Es ist ein Mangel des witzigen Gemäldes, wenn es für sich allein nicht ausreicht, den Witz darzustellen, sondern Worte und Redensarten zu Hülfe nehmen muss. Die meisten Bilder in den politischen Witzblättern bedürfen dieser Nachhülfe. Die Plastik wäre an sich wohl fähig, das Witzig-Komische darzustellen, allein bei der geringern und schnell veraltenden Bedeutung dieser Bilder steht die Mühe und Arbeit, welche das Material hier fordert, damit in keinem Verhältniss.

16. Das Witzig-Schöne bedarf zu seiner Schönheit der Idealisirung, wie jedes andre Schöne. Zu den Mitteln derselben gehört

vor allem die lebendige Weise, in der es eingeführt wird. Die Witze des Kladderadatsch würden auch rein in der Form von trocknen Aussprüchen diese Natur behalten; indem sie aber lebenden Menschen, bekannten Persönlichkeiten in den Mund gelegt werden, erhalten sie eine Lebendigkeit und Bildlichkeit, die erst das Schöne erreicht. Ein andres Mittel ist die Kürze des Ausdrucks und die dadurch ermöglichte nahe Zusammenstellung der durch den Witz Bezogenen. Die Aehnlichkeit und die Unähnlichkeit Beider werden dadurch verstärkt und der Witz gesteigert. Ebenso dient das Naive oder der Schein des Naiven zur Steigerung des Witzes. Ein anderes Mittel ist die Verdoppelung des Witzes; indem der Witz zunächst als solcher wirkt; dann aber durch die Stellung der Person, welche ihn macht, diese selbst wieder lächerlich macht; der oben erwähnte Witz der Cora Pearl ist hierzu ein Beispiel. So machen die meisten Witze, welche Strepsiades in den »Wolken« auf Sokrates und seine Philosophie macht, diese zwar lächerlich; aber sie verrathen dabei zugleich eine solche Dummheit bei Strepsiades, dass auch dieser lächerlich wird. Bei den malerischen Bildern des Witzigen gelten alle Mittel der Idealisirung, welche oben für das Komische erörtert worden sind.

17. Die Darstellung des Witzig-Komischen in dem System der Hegel'schen Schule erreicht durch die erzwungene Dreitheilung und dialektische Ableitung eines aus dem andern die Wahrheit nicht; sie verkennt sehr oft die Einfachheit des Gegenstandes über künstlich hereingebrachte Schwierigkeiten und sie ist, selbst bei Vischer, so dunkel, dass sie auch dem geübten Denker schwer verständlich bleibt. Bei Carrière herrscht eine fortwährende Vermischung des Witzigen mit dem Einfach-Komischen.

dd) Der Humor.

1. Die Beobachtung zeigt in dem Denken und Handeln ein und desselben Menschen vielfache Gegensätze; das sich Widersprechende folgt oft schnell nach einander. In dem Wesen der Persönlichkeit liegen solche Gegensätze; bei den meisten Menschen werden sie aber durch die Erziehung, die Sitte und das Sittliche ausgeglichen. Indem die Erziehung und das Leben darauf abzielt, den Menschen zu einem vernünftigen zu machen, werden jene Gegensätze, die zu einem widersprechenden Handeln führen, aufgehoben und ihnen die Macht genommen, den Menschen in seinen Urtheilen und Handeln gleich einer Windfahne zu drehen, je nachdem dies oder jenes Gefühl, diese oder jene sittliche Regung, dieser oder jener Gedanke in ihm aufsteigt.

2. Bei der Mehrzahl der Menschen gelingt es der Macht der Erziehung und des Lebens, ein festes und sicheres Verhalten in Denken und Handeln bei ihnen zur Herrschaft zu bringen. Insbesondere zeigt sich diese Gediegenheit und Sicherheit des Wesens bei den Völkern des Orients und bei den alten Griechen und Römern. Die Persönlichkeit des Einzelnen ist noch heute im Orient wenig entwickelt. Bei den alten Griechen und Römern begann zwar ihre grössere Ausbildung; indess ordnete sie sich noch willig der Gesammtheit, den Gesetzen des Staats und der allgemeinen Sitte unter.

3. Erst mit der Ausbreitung des Christenthums und mit dem Uebergang der Bildung auf die nördlichen Völker Europa's gewann im Mittelalter die Persönlichkeit des Einzelnen die genügende Stärke, um sich dem Allgemeinen und der Sitte im Handeln und Urtheilen entgegenzustellen. Die Erziehung und die Gemeinsamkeit des Lebens haben nicht mehr die frühere Macht, um jene, in der Persönlichkeit des Einzelnen aufkeimenden Gegensätze zu einem festen und folgerechten Urtheilen und Handeln zu verarbeiten, und es treten nunmehr Menschen auf, die bei einem reichen Wissen, bei grossen Fähigkeiten und Talenten aus den Gegensätzen und Widersprüchen nicht herauskommen. Ihr Leben und Wesen ist ein stetes Schwanken vom Guten zum Schlechten, ein Abspringen von Lust zum Schmerz und vom Schmerz zur Lust; ein Erheben zu den höchsten Gedanken des Allgemeinen und wieder ein sich Verlieren in das Spiel mit Unbedeutendem und Vereinzeltem.

4. Das Sonderbare dieser Menschen lenkte auch die Kunst auf sie und allmählig wurden sie als ein seelenvolles Reale eigenthümlicher Art auch in die Welt des Schönen mit aufgenommen. Von allen Künsten war indess nur die Dichtkunst im Stande, ihr Bild vollständig zu bieten, da jene Widersprüche des Denkens und der Gefühle sich nur mit ihren Mitteln darstellen lassen. Man hat diesem launischen, widerspruchsvollen, aber geistreichen Wesen und Benehmen den Namen Humor gegeben. Seine Bedeutung und Benutzung für das Kunstwerk und für die ideale Welt des Schönen ist aber eine beschränkte geblieben.

5. Dieser kindische Wechsel im Handeln und Urtheilen bei grosser geistiger Begabung und reichem Wissen, dieses Schwanken im Wollen, dieser plötzliche Wechsel zwischen Freude und Trauer hat für das Volk in seiner Einfachheit und instinktiven Unterordnung unter das Allgemeine etwas Widerwärtiges und Unverständliches; so dass solche Charaktere nur in besondern Fällen als Element eines Kunstwerkes benutzt werden können. In den meisten Fällen bleibt

das Verständniss und die ideale Freude an dergleichen Sonderlingen auf eine geringe Zahl von Kennern mit hochfeinem Geschmack beschränkt.

6. Auch die Wissenschaft des Schönen hat früher solche humoristischen Elemente nicht zu einer besondern Gattung des Schönen erhoben. Erst mit dem Auftreten der idealistischen Philosophie, namentlich mit Hegel und seiner Schule, ist der Humor plötzlich für die höchste Form des Komischen erklärt und ihm eine Bedeutung beigelegt worden, wonach er den tiefsten Kern aller Weisheit enthalten soll. Indem diese Philosophie überhaupt den Widerspruch zum Kennzeichen der Wahrheit erhob, war es natürlich, dass sie in der widerspruchsvollen Natur des Humoristen gerade das realisirt zu finden wähnte, was ihr Prinzip verlangte. Eine Folge war, dass sie, ihrem dreigliedrigem Systeme entsprechend, den Humor als die spekulative Verbindung von Komischem und Witzigem aufstellte, als das dritte, in dem diese beiden erst ihre Vollendung erreichten. Bei Vischer wird der Humor wieder dialektisch in den naiven, gebrochenen und freien getheilt; der eine muss sich aus dem andern dialektisch entwickeln.

7. Selbst Carrière ist dieser Auffassung gefolgt, so sehr er sich sonst der dialektischen Behandlung des Schönen entgegenstellt. Auch er findet mit Vischer in dem Humoristen die Verkörperung des Wahren; die bildliche Darstellung der Widersprüche, welche die Welt erfüllen, und zugleich die anziehende Versinnlichung ihrer höhern Einheit. Diese Auffassung mag ihre Berechtigung für eine Philosophie haben, welche den Widerspruch nicht überwinden kann, vielmehr ihn als das letzte nimmt und für seine Aufhebung nur Phrasen bietet, welche in der Aufhebung zugleich die Erhaltung des Widerspruchs betonen.

8. Aber für eine Philosophie, für welche der Widerspruch nur das Zeichen eines mangelhaften Wahrnehmens und Denkens ist, und für welche das Widersprechende ein Nicht-Seiendes ist, muss der Humorist diese hohe Bedeutung verlieren. Für diese sinkt er zu einem närrischen, verzogenen Menschen herab, der seine glänzenden geistigen Anlagen verwahrlost, und der seine reichen Kenntnisse nur seinen Launen unterordnet und zu Dienern seines Eigensinns macht. Es ist nichts leichter, als an dem Unbedeutenden eine Beziehung zu dem Grossen und Erhabenen aufzuzeigen und so mit philosphischem Tiefsinn zu prunken; es ist nichts leichter, als für jede kindische Neigung und Richtung eine sittliche Rechtfertigung aufzufinden; es ist nichts leichter, als sich der strengen Zucht der Sitte zu entziehen und mit der Originalität seiner Persönlichkeit zu glänzen; es ist nichts

leichter, als sich bald dieser, bald jener Tugend einseitig für einen Augenblick in die Arme zu werfen; von der Strenge zu der Milde; von der Gutmüthigkeit zu der Härte; von der Liebe zu der Gerechtigkeit überzuspringen, wie grade die Laune dazu auftaucht. Dieses Alles thut der Humorist. Die Wahrheit liegt aber in der Ueberwindung dieser Widersprüche und das Sittliche liegt in der Bezähmung dieser Neigungen und Gelüste.

9. Das Humoristische ist deshalb als ein seelenvolles Reale zwar so gut, wie das Laster, ein Stoff, der in das Schöne aufgenommen werden kann; aber es bleibt nur einer, neben vielen andern, und kann keinen Vorrang beanspruchen. Insbesondere hat die Kunst sich zu hüten, diese vereinzelten geistvollen Aussprüche des Humoristen als den Kern der Wahrheit hinzustellen, und in der Form des Humors sich zur Lehrerin der Weisheit machen zu wollen.

10. Shakespeare hat das Humoristische vielfach in seine Dichtungen aufgenommen; aber er ist weit davon entfernt, ihm die Bedeutung beizulegen, welche die neuere idealistische Philosophie darin findet. Er benutzt es als Element für einzelne Charaktere; aber selbst in seinen Lustspielen wird es durch andre Elemente so verarbeitet, dass es das Widerwärtige, welches ihm an sich anhaftet, verliert und zur Schönheit des Ganzen beiträgt. Ebenso sind die andern grossen Dichter verfahren, und nur die verschrobene Bildung einzelner Uebergangsperioden hat dem Humoristischen einen überwiegenden Platz in dem Schönen eingeräumt und bei Sterne, Jean Paul, Hoffmann und Andern zu Dichtungen geführt, welche mit dem Erlöschen solcher Uebergangsperioden kaum noch als ein Schönes genossen werden können.

11. Der Humor reicht, wie der Witz, weit über das Komische hinaus. Da indess ein verkehrtes, von dem Allgemeinen sich absichtlich absonderndes Benehmen im Denken oder Handeln den Grundzug alles Humoristischen bildet, so hat jede humoristische Persönlichkeit einen Anflug von Komischem. Das Unterscheidende von dem Einfach-Komischen liegt nur darin, dass der Humorist sein verkehrtes Benehmen kennt und mit Absicht vollzieht, während der Einfach-Komische sich im Allgemeinen und Vernünftigen halten will und nur aus Irrthum oder Affekt in das Verkehrte geräth. Während der Einfach-Komische sich seines verkehrten Handelns schämt, wenn er dessen inne wird, ist der Humoristische stolz auf seine Verkehrtheit und glaubt in ihr gerade das Wahre und Rechte getroffen zu haben.

12. Unter den Namen des Humor sind indess so verschiedene Zustände zusammengebracht worden, dass es unmöglich ist, eine De-

finition für Alles darunter Befasste zu geben. Es wird genügen, das Besondere für sich zu betrachten und es wird sich dabei ergeben, dass wo der Humor das Komische in sich schliesst, er keine besondere Art desselben darstellt, sondern nur das Einfach-Komische und das Witzige unter Umständen wiederholt, die auf die Besonderung dieser Begriffe ohne Einfluss bleiben und die Aufstellung einer besondern Unterart des Humoristisch-Komischen nicht rechtfertigen.

13. Man wird das Mannichfaltige des Humors am besten übersehen, wenn man denselben in den natürlichen Humor und in den widerspruchsvollen Humor eintheilt. Jener zeigt ein vernünftiges und folgerichtiges Handeln, enthält nicht das, worin die neuern Systeme den Werth des Humors finden und umfasst Temperamente und Charaktere, wie sie schon bei den Alten und bei den Orientalen im Leben und in der Kunst sich vorfinden. Dagegen ist der widerspruchsvolle Humor nur ein Erzeugniss der modernen Bildung; sein Wesen liegt in den Gegensätzen und Extremen, zwischen denen er im Denken, Fühlen und Wollen hin und herschwankt, sowie in dem Selbstbewusstsein und in der Selbstüberhebung, mit der er an diesen Gegensätzen festhält.

14. Beide Arten von Humor zeigen ihre Eigenthümlichkeit entweder vorwiegend im Denken und Urtheilen, oder in den Gefühlen und im Wollen. Danach bilden sich vier Arten des Humors, unter welche alles Einzelne, was in dieser Hinsicht das reale Leben und die Kunst bietet, mit Leichtigkeit geordnet werden kann. Der natürliche Humor des Wissens ist der pfiffige Humor. Er ist dargestellt in den pfiffigen Haussclaven liederlicher Söhne, wie sie in den meisten Stücken von Plautus und Terenz zu finden und aus der späteren attischen Komödie übernommen sind; ebenso in dem Scapin der italienischen Volksposse und in den pfiffigen Bedienten des modernen Lustspiels, von denen Figaro das Muster abgiebt. Vor Allem ist dieser pfiffige Humor in den Narren des Mittelalters entwickelt und daraus von Shakespeare in seine Dramen übernommen worden.

15. Der Narr spielt nur die komische Person und spielt nur den naiven Witzigen. Er übersieht seine Umgebung, namentlich seinen Herrn; aber scheinbar ordnet er sich in seinem Denken und Urtheilen ihm unter, indem er den Schein der Dummheit und Kurzsichtigkeit annimmt. Damit erhält sein Handeln den Schein des Komischen, seine Witze den Schein des Naiven. Sein Zweck kann dabei ein egoistischer oder ein edler sein; die Bedienten haben nur ihren Vortheil im Auge; der Narr im Lear handelt aus Liebe und Mitgefühl für seinen König.

16. In dieser Art des Humors wird nur das Einfach-Komische und das Witzige wiederholt; es ist keine neue Besonderung des Komischen vorhanden. Der Umstand, dass das Komische und Naiv-Witzige dabei nur gespielt wird, ändert ihre Natur nicht; sie bleiben was sie sind, wenn sie auch als Mittel für andre Zwecke von dem Humoristen absichtlich benutzt werden. Es entsteht hier leicht ein doppeltes Komische; einmal lacht die Umgebung über den Narren und zugleich lacht der Narr über seine Umgebung, die sich durch seine Maske verführen lässt und in ihrem Lachen sich selbst lächerlich macht. Dieser Humor ist deshalb eine reiche Fundgrube für die Komik. Vischer will auch den Vicar von Wakefield hierher rechnen. Allein dieser lächelt blos gutmüthig über die Eitelkeit seiner Frau und Töchter und lässt ihre Schwächen gewähren. Dies ist kein Humor, sondern nur Gutmüthigkeit, Freude an Andrer Lust, wenn sie auch aus deren Schwächen hervorgeht.

17. Die zweite Art des natürlichen Humors hat ihr Wesen in dem Gefühl; sie spaltet sich danach in den lustigen und in den trübseligen Humor. Jener nimmt auch das schwere Uebel leicht und schüttelt alles Widerwärtige schnell von sich ab. Indem damit das ihn treffende Uebel sich als ein kleines darstellt, wird sein verkehrtes Handeln komisch. Bei dem gewöhnlichen Menschen, der über das schwere Uebel nur trauert und klagt, kann diese Komik nicht eintreten, weil in dem Zuschauer das Mitleid erwacht. Allein bei dem lustigen Humoristen tritt das Mitleid nicht hervor, weil dieser selbst nicht klagt und jammert, sondern in seiner heitern Laune sich nicht stören lässt.

18. Fallstaff ist das Urbild dieses lustigen Humors. Die gelehrten Aesthetiker haben eine halbe Philosophie aus seinem Wesen herausgeklaubt; allein sein Charakter wird damit nur entstellt. Fallstaff hat allerdings natürlichen Verstand, mancherlei Kenntnisse, einen scharfen Witz; aber dies benutzt er nur, um seiner Leidenschaft zu fröhnen und sich vor sich selbst und seinen Gegnern zu rechtfertigen. Er übersieht seine Kumpane und macht sich über sie lustig. Aber dies Alles trifft nicht das Wesen seines Charakters, welches in der unverwüstlichen Heiterkeit liegt, mit der er alles durch seine Liederlichkeit über ihn einbrechende Ungemach erträgt oder von sich abschüttelt, während ein Andrer darüber ausser Fassung kommen würde. Dadurch allein wird sein Treiben komisch; seine Sophistik, sein Witz sind dabei nur die Verzierung. Sein Wesen ist durchaus consequent und frei von Widersprüchen im Denken und Handeln.

19. Don Quichote ist ein anderes Muster dieses Humors.

Seine Komik ruht nicht, wie die von Fallstaff, auf den groben Freuden und Spässen des Wirthshauses; sondern auf der Begeisterung für das Ritterthum. Allein dies trifft nicht seinen Humor. Die Hauptsache bleibt, dass er so wenig, wie Fallstaff, sich durch die härtesten Widerwärtigkeiten irre machen lässt, dass er die schwersten Uebel kaum empfindet, schnell vergisst und damit das Mitleid fern hält. Indem der Leser mit ihm seine Unglücksfälle nur für ein Geringes nimmt, wird sein verkehrtes Handeln komisch. Don Juan von Mozart hat auch diesen Humor; allein da er verständig handelt, so wird nicht er komisch, sondern nur sein Diener Leporello. Hierher gehören auch die Arlechinos, die durch eine derbe Tracht Prügel sich in ihrer Lust nicht stören lassen. Auch Strepsiades in den »Wolken« des Aristophanes hat diesen Humor.

20. Den Gegensatz bildet der trübselige Humor. Er nimmt umgekehrt die kleinen Leiden für schwere. Er würde, wenn man ihm glauben könnte, Mitleid erregen; allein da der Zuschauer sieht, dass es in Wahrheit nur Kleinigkeiten sind, so wird der trübselige Humorist, wenn er dabei verkehrt handelt, trotz seines Jammers doch eine komische Person. Hierher gehören die Hypochondristen, die eingebildeten Kranken; auch die reizbaren Poeten. Göthe's Tasso hat in seinen übertriebenen Klagen einen Anflug von dieser Komik; auch der Jacques von Shakespeare würde hierher gehören, wenn er nicht durch die Widersprüche in seinem Wesen zur zweiten Gattung des Humors gehörte. Es erhellt, dass in dem lustigen und trübseligen Humor zwar das Komische und das Witzige eintreten kann, dass aber dasselbe darin keine neue Besonderung annimmt und deshalb als kein Drittes ihnen gegenübergestellt werden kann.

21. Erst in dem widerspruchsvollen Humor kommt das zu Tage, was die neuern Systeme unter Humor verstehen und worin sie seinen Werth setzen. Bei der ersten Art desselben zeigt sich der Widerspruch hauptsächlich im Fühlen und Wollen. Es sind dies die empfindsamen Seelen, die in den Thränen lachen und im Lachen weinen; die aus der Heiterkeit plötzlich in die Trauer überspringen, und umgekehrt; die sich selbst parodiren, über sich selbst witzeln und sich selbst bald belachen, bald beweinen. Im realen Leben erlangen solche Personen wenig Bedeutung; man weiss nicht, was man aus ihnen machen soll; man hält sie für verzogene Kinder, für verunglückte Genies und geht ihnen aus dem Wege. Es fehlt ihnen die Ausdauer und Festigkeit des Handelns und sie suchen vergeblich dafür mit geistreichen paradoxen Einfällen zu entschädigen und ihre Unthätigkeit als das Höhere hinzustellen.

22. Die grossen Dichter haben deshalb von diesem sentimentalen Humor wenig Gebrauch gemacht. Nur reale Naturen gleicher Art, wie Jean Paul, waren im Stande, solchen Humor zum Hauptinhalt ihrer Schöpfungen zu erheben und darin sich mit Selbtgefälligkeit zu spiegeln. Das Erzwungene, Unnatürliche solcher Charaktere zeigt sich auch bei deren Hervorbringung durch den Dichter. Jean Paul notirte sich alle Curiosa und Raritäten der Wissenschaften und des Lebens auf Zettel, die er in einen Korb warf; in diesen griff er blind hinein, wenn es ihm auf humoristische Einfälle für seine Helden ankam.

23. Den Alten war bei der Gediegenheit ihres Wesens solcher Humor völlig unbekannt. Grosse Naturen können wohl folgewidrig handeln oder schwanken, wie Achill, Wallenstein, Faust; aber die Gegensätze gehen hier aus grossen Beweggründen hervor, während sie bei dem Humoristen nur Laune und Ungezogenheit sind. In den dichterischen Bildern wird das Widerwärtige dieser Charaktere gewöhnlich durch ein warmes Mitgefühl für fremdes Wohl und Wehe und durch ein geistreiches Reflektiren und Philosophiren gemildert, was den Humoristen als Zugabe beigegeben wird. Nur daher kommt es, wenn der Leser solchen Bildern folgt und wenn er einen Roman von Jean Paul zu Ende bringt.

24. Bei der zweiten Art des widerspruchsvollen Humors liegt das Verkehrte in dem Denken und Urtheilen; man kann ihn den philosophischen Humor nennen. Diese Art von Humoristen wollen Philosophen sein und werden nicht müde, ihre Weisheit auszukramen. Sie haben wohl viel gelesen und über manches nachgedacht; aber sie sind über den Widerspruch nicht hinausgekommen, der in dem Beginn der Philosophie sich überall zeigt. Anstatt ihre Kraft anzuspannen und die Widersprüche durch ausdauerndes Denken zu lösen, bleiben sie dabei stehen, weil es ihnen weniger um Erkenntniss und die Wahrheit als um ihre persönliche Eitelkeit und Geltung zu thun ist und dazu der Nebel des Widerspruchs und das Blenden mit Antithesen am besten sich eignet. Auch solche Naturen sind im Leben unerträglich; in der idealen Welt des Schönen verlieren sie dies Widerwärtige nur dadurch, dass der Dichter durch liebevolle Züge ihres Charakters oder durch hartes Unglück, das sie trifft, den Zuschauer versöhnt.

25. Am wenigsten hat dies Shakespeare bei seinem Jacques gethan. Dieser Humorist mit seiner seichten Philosophie und Hypochondrie erweckt deshalb auch am wenigsten Interesse. Dem Hamlet, welcher diesen Humor ebenfalls verkörpert, ist die Theilnahme durch

die Güte seiner Anlagen und durch die Schwierigkeit seiner Stellung gesichert. Hamlet ist in seinem Handeln nicht inconsequent. Er bleibt von Anfang bis zu Ende der schwankende nicht zum Entschluss kommende Charakter; überall müssen äussere Umstände ihn treiben. Aber in seinen Reflexionen ist er voll Widersprüche; er philosophirt über Alles, ohne bei Einem zum Abschluss zu kommen. Man hat deshalb seine Monologe viel zu hoch gestellt. Sie entsprechen ganz seinem Charakter und sind allerdings insofern Meisterwerke Shakespeare's; aber daraus folgt nicht im Mindesten, dass sie auch sachlich wirklich tiefe und wahre Gedanken enthalten.

26. In seinem Monolog »Sein oder Nicht-Sein« bleibt die Hauptfrage über das Leben nach dem Tode unbeantwortet; es sind blos Möglichkeiten, mit denen er sich begnügt. Ebenso bleibt sein Reden auf dem Kirchhofe bei der Vergänglichkeit alles Irdischen stehen; dieser Gedanke wird dichterisch schön entwickelt, dies ist das Verdienst Shakespeare's; aber der Gedanke an sich ist trivial; die Philosophie hat dabei nicht stehen zu bleiben, sondern das Wesentliche in dem Irdischen trotz seiner Vergänglichkeit aufzufinden. Mephistopheles im Faust spielt nur diesen philosophischen Humoristen; als der erhabene Geist ist er längst über dies Prahlen mit tiefsinnig scheinenden Widersprüchen hinaus; er weiss, dass das Gute und Böse nur aus dem Belieben der machtvollen Autorität und aus der Schwäche des Menschen ihr gegenüber hervorgeht; deshalb gilt das Böse für ihn, als erhabenen Geist, nicht als Böses, wie dem Menschen. Denken und Handeln sind bei Mephistopheles ohne Widerspruch; deshalb verletzt seine Maske als philophischer Humorist nicht, sondern wirkt erheiternd.

27. In den beiden Arten des widerspruchsvollen Humors ist an sich keine Komik und kein Witz enthalten. Gottwalt in den Flegeljahren, Hamlet wirken nicht komisch; allein da ihr widerspruchsvolles Wesen und Denken sie leicht zu verkehrten Handlungen verleitet, deren Verkehrtheit sie trotz ihrer Weisheit nicht bemerken, so wird dieser Humor komisch, sofern die Uebel, welche sie treffen, geringe bleiben. Deshalb wird Gottwalt vielfach komisch, während Hamlet rührend endet. Aber diese Humoristen sind eine Fundgrube des Witzes, weil sie ununterbrochen genöthigt sind, ihr verkehrtes Wesen durch Sophistereien zu rechtfertigen und gegen andere sich damit zu vertheidigen. Ihre Witze sind aber nicht nothwendig komisch, wie die von Hamlet zeigen.

28. Indem alle Arten des Humors hiermit erschöpft sind, erhellt, dass in keiner derselben das Komische eine solche Besonderheit

annimmt, welche es zu einer dritten Art gegenüber dem Einfach-Komischen und Witzigen erheben könnte. In allen Arten des Humors kann das Komische und das Witzige eintreten, aber es verändert sich dabei nicht. Alles andre, was sonst als die Eigenthümlichkeit des Humors behauptet wird, lässt sich auf Verstand, Scharfsinn, Bildung, Gutmüthigkeit und mancherlei andre Tugenden, auf gute und schlechte Neigungen zurückführen. Diese sind aber alles schon bekannte Elemente des Schönen, welche nicht blos im Humor, sondern in jedem Charakter die mannichfachsten Verbindungen eingehen können und deshalb nicht genügen, den Humor zu einer besondern und bedeutenden Gattung des Schönen oder Komischen zu erheben.

B. Die Besonderung nach der Bildlichkeit.

1. Das Naturschöne.

1. Die erste Besonderung des Schönen folgte der Besonderung seines Inhalts oder der Gefühle und es entwickelte sich daraus der Unterschied des erhabenen und einfach Schönen mit den im vorstehenden Abschnitt dargelegten Unterarten. Die zweite Bestimmung des Schönen ist die Bildlichkeit. Kein Schönes kann dieselbe entbehren. Diese Bildlichkeit kann hergestellt werden: 1) entweder in dem blossen Denken des Beschauers oder 2) in einem besondern wahrnehmbaren Material, wodurch sich das Schöne von seinem Gegenstande völlig trennt und als ein Sinnliches, aber Bildliches, ihm gegenübertritt.

2. Das erste ist das Naturschöne, das andre das Kunstschöne. Jenes sondert sich in das Naturschöne im engern Sinne und in das Geschichtlich-Schöne; je nachdem das Reale ein blos Natürliches oder ein Handeln des Menschen ist. Das Kunstschöne sondert sich in das elementare und in das vollendete Schöne oder das Kunstwerk. Je nach dem Material, in dem die Bildlichkeit dargestellt wird, sondert sich das Kunstschöne zu dem Schönen der einzelnen Künste. Es ist die Aufgabe dieses Abschnittes, diese Besonderungen näher darzulegen.

3. Das Naturschöne wird in den idealistischen Systemen nur als eine Vorstufe des Schönen behandelt, welche demnächst dialektisch in das Schöne der Phantasie umschlägt und erst durch die spekulative Verbindung beider das Kunstschöne, als das allein wahre Schöne erzeugt. Es ist damit dieselbe dialektische Bewegung in das

Schöne gebracht, welche in der Logik durch das An-sich, das Für-sich und das An- und Für-sich von Hegel eingeführt ist, und durch welche mit gleicher Gewaltsamkeit die Ethik in Recht, Moral und Sittlichkeit gesondert worden ist. Abgesehen von der Verdrehung, welche hierbei die Begriffe um des dialektischen Spieles willen erleiden müssen, liegt dieser Auffassung des Naturschönen die Verwechselung mit der Natur, oder mit dem Realen zu Grunde.

4. Wenn der Künstler immer wieder an die Natur verwiesen wird, um aus dieser das Schöne zu gewinnen, so ist diese Natur nicht schon selbst das Schöne, sondern nur das Reale, was erst die Unterlagen zur Schönheit in sich enthält, was aber noch einer mannichfachen geistigen Behandlung bedarf, um auch nur als Naturschönes gelten zu können. Um ein Reales, sei es eine Gestalt oder ein Ereigniss oder eine Handlung, als ein Schönes zu empfinden, muss in diesem Realen zunächst das Seelenvolle erkannt sein; sodann darf es nicht als die Sache selbst, sondern nur als der Schein oder das Bild seiner aufgefasst werden; endlich muss der Beschauer von allem Störenden in demselben absehen und durch die Richtung seiner Aufmerksamkeit auf die erheblichen Elemente diese im Vorstellen so verstärken, dass das Reale von ihm nur als ein idealisirtes Bild eines seelenvollen Realen erfasst wird. Erst dann ist das Reale oder die Natur zu einem Naturschönen geworden.

5. Diesen Unterschied zwischen Natur und Naturschönem verkennt Vischer; letzteres soll nach ihm vielmehr ein Unmittelbares, schlechthin Vorgefundenes sein (II. 3). Vischer macht sich selbst das Bedenken, wie das Schöne ohne Subjekt zu Stande kommen könne; allein er begnügt sich mit der Möglichkeit, dass »zufällig der stö»rende Zufall einmal ausbleibe« (II. 10). Dann könnte auch einmal eine Sixtinische Madonna durch Zufall entstehen. Dagegen sagt Schiller sehr richtig (26. Brief über ästhetische Erziehung): »Uebri»gens ist es gar nicht nöthig, dass der Gegenstand, an dem wir den »schönen Schein finden, ohne Realität sei, wenn nur unser Urtheil »auf diese Realität keine Rücksicht nimmt. Eine lebende weibliche »Schönheit wird uns vielleicht noch etwas besser als eine ebenso »schöne gemalte gefallen, aber in so weit dies der Fall ist, gefällt »sie nicht mehr als selbstständiger Schein, gefällt sie nicht mehr dem »rein ästhetischen Gefühl.«

6. In Bezug auf das Wesen des Realen ist auf die frühere Darlegung (I. 75) zu verweisen. Unter Natur ist nur das Reale zu verstehen. In den frühern Beispielen von dem Sehen einer schönen Gegend durch den Bauer und durch den Maler, von dem wirklichen

Erlebniss einer Postreise und von der Erinnerung daran, ist oben (I. 192) auf den Unterschied zwischen Natur und Naturschönem bereits aufmerksam gemacht worden. Die Natur ist nur das Reale, der Stoff, der in jedem Falle mannichfach bearbeitet werden muss, wenn er ein Schönes werden soll. Geschieht die Bearbeitung nur innerlich, so kommt nur ein Naturschönes zu Stande; die Sache und das Bild sind dann nur im Vorstellen, nicht im Sein getrennt. Wird aber das Bild des Realen in einem besondern Materiale dargestellt, so trennen sich Sache, Reales und Bild auch im Sein und das Schöne ist dann ein Kunstschönes.

7. Alle Eigenthümlichkeiten des Naturschönen entwickeln sich nur aus dieser eigenthümlichen Bildlichkeit desselben; sowohl was seine Gegenständlichkeit, wie seine Hervorbringung und seinen Genuss anlangt. In allen übrigen Bestimmungen unterscheidet es sich nicht von dem Kunstschönen. Vieles von diesen Eigenthümlichkeiten hat bereits früher berührt werden müssen; indem darauf Bezug genommen wird, bleibt hier nur Einzelnes nachzutragen und das Wesentliche zusammen zu stellen.

8. Ohne den Menschen giebt es kein Naturschönes; zu dem Wahrnehmen müssen auch die verschiedenen Thätigkeiten des Denkens hinzutreten, um den Gegenstand zu einem Schönen zu erheben. Das Naturschöne ist allerdings nicht blos in dem Vorstellen; es hat wie das Kunstschöne auch ein Gegenständliches, allein während im Kunstschönen die Bestimmungen des Schönen sich dem Denken ohne Weiteres und unmittelbar bieten, sind sie in dem Naturschönen noch verhüllt. Das Naturschöne bedarf deshalb zu seiner Erreichung ebenso einer Thätigkeit, wie das Kunstschöne; aber diese Thätigkeit vollzieht bei jenem der Geniessende, der Beschauer selbst, während bei dem Kunstschönen die Erzeugung und der Genuss zwischen dem Künstler und Beschauer getheilt sind.

9. Diese geistige Thätigkeit ist aber nicht allmächtig; sie kann nicht aus jedem Realen ein Naturschönes machen; das Reale, was demselben zur Unterlage dient, gleicht nicht dem rohen Marmorblock, aus dem der Künstler beliebig Götter oder Satyrn, Schönes oder Komisches oder Hässliches bilden kann; vielmehr muss das Reale schon die Unterlagen des Schönen in hervortretender Weise enthalten, wenn es als Naturschönes behandelt werden und dem wahrnehmenden Menschen den Anstoss geben soll, das Schöne daraus durch Fortbildung nach den in ihm liegenden Richtungen zu gewinnen. Ohnedem liegt nur ein bedeutungsloses, prosaisches Reale vor. Dieser Anstoss zur Entwicklung des Schönen kann seine Grade haben; deshalb nennt

man ein Natürliches schöner als das andre; obgleich das Schöne in jedem erst durch den denkenden Menschen hergestellt wird.

10. Deshalb nimmt das Naturschöne auch alle Besonderungen des Schönen an, welche in den vorgehenden Abschnitten behandelt worden sind. Es giebt ein Natur-Erhabenes und einfaches Natur-Schönes; ein Natur-Komisches und Natur-Witziges u. s. w.; es giebt ebenso ein Natur-Gemeines, Natur-Hässliches und Natur-Verständiges. Mit diesen Begriffen soll aber nur gesagt sein, dass das Reale in seinen wahrnehmbaren Elementen vorwiegend den Anstoss zur Ausbildung eines Schönen dieser besondern Art giebt; ein fertiges Schöne dieser Art ist aber niemals in dem Realen enthalten. Bei dem Kunstschönen ist diese Fortbildung zu einem Schönen besonderer Art auch äusserlich in dem Bilde geschehen; deshalb ist bei ihm die Erkenntniss des Schönen um vieles leichter.

11. Daher erklärt es sich, dass der Künstler in der Natur weit mehr Schönes wahrnimmt, als der Laie. In Wahrheit ist seine Wahrnehmung keine andere, als die des Laien; aber jenem wird es bei seiner Uebung im Bilden und Idealisiren viel leichter, das Seelenvolle in einem Realen aufzufinden, dasselbe zu idealisiren und die Sache nur von dem künstlerischen Standpunkte aus zu betrachten, d. h. keinen realen Genuss von ihr zu begehren, sondern sich ihrer nur als eines Bildes zu erfreuen. Deshalb kann aus demselben Realen ein sehr verschiedenes Schöne, je nach der Persönlichkeit oder Stimmung des Beschauers gebildet werden; der eine findet in ihm ein Erhabenes, der andere nur ein Einfach-Schönes, ja ein dritter kann es hässlich finden.

12. Je schwächer die Elemente im Realen sind, die den Anstoss zur Bildung des Idealen geben, desto leichter kann eine solche Verschiedenheit eintreten. Ebenso steigert eine andächtige Stimmung die Empfänglichkeit für die Auffassung des Erhabenen; eine heitere die für das einfach Schöne. Indem bei dem Naturschönen der Beschauer die Idealisirung selbst vollziehen muss, erklärt es sich, dass viele Personen erst in dem Gemälde, oder in der Dichtung die Schönheit einer Gegend oder eines Menschen bemerken, obgleich sie die Originale selbst oft genug gesehen haben. Erst die verstärkende und reinigende Thätigkeit des Künstlers lässt deren Schönheit hervortreten, und deshalb bleibt das Reale für den Beschauer, wenn er diese Thätigkeit nicht selbst vollzieht, ein Bedeutungsloses.

13. Aus dieser Gleichheit des Naturschönen mit dem Kunstschönen, nachdem diese künstlerische Thätigkeit bei ihnen geschehen ist, erklärt sich die Gleichheit des Genusses von beiden. Auch das

Naturschöne weckt nur ideale Gefühle; der Geniessende bewahrt sich dabei seine Freiheit, bleibt den realen Verwickelungen fern, ist ohne reales Begehren, und lebt nur in der idealen Welt des Schönen. Da aber bei dem Naturschönen das Bild von der Sache nur im Vorstellen geschieden ist, so unterliegt das Naturschöne weit mehr als das Kunstschöne der Gefahr, *realen* Gefühlen und Begehren zu dienen oder durch diese realen Gefühle an seiner vollen Ausbildung gehindert zu werden. Deshalb drängt sich bei Reisen, obgleich sie nur dem Genuss der schönen Natur gewidmet sind, doch nach Stand und Interesse, oft das reale Wollen und Fühlen mit ein. Ein Bergmann betrachtet die schöne Gegend zugleich als Fundgrube für Erze und Kohlen; ein Landmann zugleich nach ihrer Fruchtbarkeit; ein Jäger nach ihrem Wildstande; reale Pläne und Schätzungen drängen sich bei ihnen in die idealen Gefühle der Schönheit ein.

14. Deshalb wird eine schöne Frau so selten rein ideal erfasst; die Lust sie *real zu besitzen*, regt sich bei den Männern; die reale Eifersucht, das Verlangen sie *real zu beseitigen*, regt sich bei den Frauen. Aus diesem Grunde kann das *Geschichtlich-Schöne* während seines Geschehens von den dabei real Betheiligten nicht genossen werden; deshalb ist eine Schlacht, ein Schiffbruch, eine Feuersbrunst, eine Liebeserklärung, eine Brautnacht, ein Wiedersehen nach langer Trennung für die dabei Betheiligten nicht schön, nicht erhaben; die Theilnehmer sind nur von *realen* Gefühlen erfüllt. Erst in der Erinnerung werden solche Vorgänge ihnen schön, wo sie als reine Bilder nur ideale Gefühle in ihnen wecken.

15. Es ist früher (I. 175) der Unterschied erwähnt und erklärt worden, welcher in verschiedenen Völkern und Zeiten für die Auffassung und den Genuss des landschaftlichen Schönen bestanden hat. Dieser Unterschied tritt auch in das Kunstschöne ein; die schönen und erhabenen Landschaften und Naturscenen geben bei den Völkern des Nordens viel häufiger den Stoff für ihre Kunstwerke ab, als bei den südlichen Völkern. Diese suchen den Stoff mehr in der menschlichen Gestalt und in dem menschlichen Handeln. Deshalb blieb bei den alten Griechen die Landschafts-Malerei selbst in dem Technischen zurück; deshalb haben ihre Gemälde einen plastischen Styl; deshalb sind die Meister der Landschafts-Malerei nur unter den nördlichen Völkern zu finden. Dasselbe gilt von den dichterischen Schilderungen des landschaftlichen Schönen.

16. So wie das seelenvolle Reale die Grundlage für das Schöne *aller* Künste abgiebt, so kann es auch als ein Naturschönes in der Richtung der verschiedenen Künste aufgefasst werden. Die reale

Landschaft, als Naturschönes, nimmt die Form des Kunstparkes an; das reale Haus, als Naturschönes gefasst, gleicht dem schönen Kunst-Bauwerk; der reale Mensch, als Naturschönes, gleicht den Kunstwerken der Plastik. Ein seelenvolles Reale, von einem festen Standpunkt und unter einer bestimmten Beleuchtung gesehen, wird ein Naturschönes gleich einem Gemälde. Das reale Tönen, der reale Rhythmus einzelner Vorgänge in der Natur und im Gesange des Natur-Menschen, als Naturschönes aufgefasst, gleicht dem Kunstschönen der Musik, und die Schilderung des Naturschönen in all diesen Formen in dem Munde eines lebhaft davon Ergriffenen gleicht dem Kunstschönen der Dichtkunst.

2. Das Kunst-Schöne.

1. Der Begriff des Kunstschönen ist oben (II. 72) gegeben. Die Bildlichkeit des Schönen ist in ihm von der Sache wirklich getrennt und selbstständig hingestellt. Das Kunstschöne ist deshalb ein Seiendes für sich, gegenüber seinem realen Gegenstande; vermöge der Stofflichkeit des Materiales nimmt das Bild als solches an dem realen Sein Theil. Indem jedoch dieses Material, als Reales, der Vergänglichkeit weit weniger unterworfen ist, als sein Gegenstand, wird das Kunstschöne dauerhafter als sein Gegenstand und kann in der Dichtkunst die Natur eines Unzerstörbaren annehmen.

2. Indem in dem Kunstschönen die bestimmte Richtung, in der das Reale als Schönes aufgefasst werden soll, durch die sinnliche Selbstständigkeit des Bildes dem Beschauer offen dargelegt wird, ist das Belieben desselben in dieser Hinsicht aufgehoben; er muss das dem Bilde unterliegende Reale als ein Erhabenes oder als ein einfach Schönes, als ein Ernstes oder als ein Komisches nehmen, weil diese Elemente des Realen in dem Bilde vorwiegend dargeboten sind. Bei der Auffassung des Realen, als Naturschönes, ist der Beschauer nicht so gebunden; je nach seiner Stimmung und Neigung kann er in demselben Realen ein Schönes sehr verschiedener Art erblicken. Der Genuss des Kunstschönen ist deshalb nicht so frei, als der des Naturschönen. Daraus erklärt sich, weshalb von Vielen der Genuss des letztern vorgezogen wird; sie schweifen lieber in der Natur, als dass sie in den Museen weilen. Dazu kommt, dass das Naturschöne überwiegend elementarisch ist; das Kunstschöne aber meist ein Kunstwerk; der Genuss des ersteren ist leichter und wird deshalb von allen denen vorgezogen, die von der Tagesarbeit erschöpft sind oder denen geistige Anstrengung überhaupt schwer fällt.

3. Schon in dem Realen zeigen sich Verbindungen mehrerer schöner Elemente; der Unterschied des Elementaren und des Kunstwerkes ist deshalb schon in dem Naturschönen angedeutet; aber seine volle Ausbildung findet er erst innerhalb des Kunstschönen. Das Kunstwerk setzt sich aus einer Mannichfaltigkeit von bedeutenden Elementen zusammen; es nimmt selbst das Gemeine und das Hässliche in sich auf; aber durch die Einheit, zu welcher es alle diese Elemente erhebt und einer Lösung zuführt, verschwindet die Selbstständigkeit des Elementaren und des Hässlichen. Der Genuss des Kunstwerkes ist deshalb reicher und mannichfacher an Gefühlen, aber er erfordert auch eine grössere Thätigkeit in dem, diesen Genuss bedingenden Wahrnehmen und Denken.

4. Werke, welche die Bedingungen eines Kunstwerkes nicht voll erfüllen, bleiben innerhalb des elementaren Schönen; sie haben wohl einzelnes Schöne; aber weil in ihnen entweder unvereinbare Elemente an einander gefügt sind, oder weil die Einheit der Elemente nicht erreicht oder weil die Lösung mangelhaft geblieben ist, behält dies einzelne Schöne seine elementare Natur und die tiefe und harmonische Wirkung des Kunstwerkes bleibt aus. Dies hindert aber so wenig, wie bei dem Naturschönen, dass Viele an solchen mangelhaften Werken ideal sich erfreuen. Weil der Genuss des Kunstwerkes der schwierigere ist, so wird sogar ein solches, nur im Einzelnen schönes Werk von Vielen vorgezogen. Dies erklärt das grosse Glück, welches dergleichen Werke oft machen und erklärt den Beifall, welchen Possen und Opern finden, obgleich alle Welt eingesteht, dass nur Einzelnes darin schön ist. Selbst wahre Kunstwerke werden von den Meisten nur in dieser elementaren Weise betrachtet und nur Einzelnes daraus als schön empfunden. Göthe sagt im Faust: »Was hilfts, wenn Ihr »ein Ganzes dargebracht, das Publikum wird es euch doch zerpflücken.«

5. Das Kunstschöne besondert sich nach dem Unterschied des Materiales zu den besondern Künsten. Es ist bereits früher dargelegt worden, dass diese Besonderung nur geschichtlich von dem Unterschied des Materials ausgeht; dass aber der Unterschied der vorhandenen sechs Künste bei näherer Betrachtung vielmehr auf den Unterschied der Elemente der Bildlichkeit und auf den Unterschied der Gebiete des Realen beruht. Es ist deshalb zwar die Aufzeigung einer dialektischen Entwicklung der einen dieser Künste aus der andern, wie sie die idealistischen Systeme bieten, dem Realismus nicht möglich, aber es ist doch gezeigt worden, dass eine Vermehrung dieser sechs Künste für den Menschen unmöglich ist. Aller Fortschritt, alle Entdeckungen und Erfindungen können neues Material, neue tech-

nische Verbesserungen herbeiführen, aber die Zahl der Künste über die vorhandenen hinaus nicht vermehren.

6. Wenn die Bildlichkeit des Kunstschönen sich ungehemmt entwickeln kann, ist dasselbe ein freies Schöne; ist sie aber durch reale Einflüsse gehemmt, so entsteht nur ein verzierendes Schöne. Allerdings ist in jeder Kunst schon durch das Reale ihres Materials eine Hemmung vorhanden; diese wird aber von dem Künstler, weil sie nicht zu umgehen ist, als etwas Natürliches nicht empfunden und von dem Publikum nicht bemerkt. Der Künstler weiss, dass dieses Hemmniss durch die Bestimmtheit, zu welcher es nöthigt, seinem Werke auch wieder zu Gute kommt und der grosse Künstler vermag aus dieser hemmenden Natur des Materials sogar eine die Schönheit steigernde Idealisirung zu entnehmen.

7. Bedenklicher sind die Hemmnisse, welche dem Künstler durch die besondern Zwecke des Auftraggebers gesetzt werden; Bauwerke sollen meist auch realen Zwecken dienen; Statüen sollen einen bestimmten Standpunkt erhalten; Gemälde sollen einen bestimmten Inhalt haben, oder eine bestimmte Grösse erreichen u. s. w. Indess vermag der tüchtige Künstler auch diese Hemmnisse zu überwinden und dergleichen Aeusserlichkeiten sogar zur Idealisirung seines Werkes zu benutzen, wie aus der Kunstgeschichte bekannt ist.

8. Diese Hemmnisse heben deshalb die Freiheit der Kunst und des Kunstwerkes nicht auf. Anders ist es, wenn die realen Zwecke, welchen das Schöne gleichzeitig dienen soll, der Art sind, dass sie durch Idealisirung nicht überwunden werden können. Dies kann schon bei einzelnen, zu enge Schranken ziehenden Aufträgen eintreten; aber entschieden ist es der Fall, wo man bei Herstellung der Sache zunächst nur einen realen Zweck im Auge hat, der mit dem Schönen in keiner Verbindung steht und ein Schönes nur als Zuthat, als Verzierung beifügt. Dieses ist der Fall bei der Verzierung realer Wohnhäuser, bei der Verzierung der Geräthe, der Möbel, der Kleidung, der Wagen und Schiffe; bei der Verzierung des realen Gottesdienstes durch melodische Zuthat, bei der Verzierung der Rede und Briefe durch dichterische Bilder u. s. w.

9. Hier ist die volle Entwicklung des Schönen gar nicht der Zweck; es soll nur in so weit eintreten, als der reale Zweck dadurch nicht gehemmt wird. Das Schöne soll hier nur verzierend auftreten, d. h. das ideale Gefühl, was es erweckt, soll mit dem realen Genuss und Gebrauch des Gegenstandes eine Verbindung eingehen, wodurch der Mensch, selbst wenn er nur in dem Realen verkehrt, doch einen leisen Mitgenuss der darüber schwebenden idealen Welt empfindet.

Je mehr eine Nation an Reichthum und Bildung vorschreitet, desto mehr verlangt sie nach diesem Mitgenuss des Idealen im Realen; desto grösser wird bei ihr das Gebiet des verzierenden Schönen. Es ist dann beinah nichts an Sachen und Handlungen, was nicht einen Anflug von Schönem zeigt; ja in vielen Gegenständen, in Kleidung und Benehmen wird selbst ein Theil der Nützlichkeit und Bequemlichkeit geopfert, um durch die Verzierung den gleichzeitigen Genuss des Schönen zu steigern.

C. Die Besonderung nach der Idealisirung.

1. Das Ideal- und das Naturalistisch-Schöne.

1. Die Besonderung des Schönen, welche aus der Besonderung des Seelischen und der Bildlichkeit desselben hervorgeht, ist in den vorgehenden Abschnitten dargelegt. Es bleibt die letzte Bestimmung des Schönen, die Idealisirung; aus ihrer Besonderung werden sich die letzten Arten des Schönen entwickeln. Die Idealisirung hat es nur mit der Verstärkung des Bedeutenden und mit der Entfernung des Bedeutungslosen und Störenden im Schönen unter Berücksichtigung des Materials zu thun. Dies Bedeutende kann selbst einer verschiedenen Auffassung unterliegen, und indem hiernach die Idealisirung sich in verschiedenen Richtungen äussern kann, entwickeln sich daraus verschiedene Arten des Schönen.

2. Bei den Gefühlszuständen der Seele, welche den Inhalt des Schönen bilden, kann der höhere Werth entweder in der vollen unbeschränkten Entwicklung des einen vorherrschenden Gefühls, selbst auf Kosten der allgemeinen Natur der Seele, gesucht werden, oder es kann umgekehrt die Harmonie, das Ebenmaass der Seele als das Höhere gefasst und das einzelne Gefühl dieser Harmonie untergeordnet werden. Jeder dieser beiden Zustände erscheint an sich für das Schöne gleichberechtigt, da das Sittliche in dem Schönen nicht die entscheidende Stimme hat. In beiden Zuständen kann ein bestimmtes Gefühl das vorherrschende sein; allein in dem ersten Falle durchbricht es in seiner Heftigkeit das Ebenmaass der Seele und erschüttert ihre Freiheit; im letzten Falle dagegen wird es im Interesse dieses Ebenmaasses gemildert und in Schranken gehalten.

3. Die Idealisirung hat hiernach die Wahl, ihren Stoff, ihr seelenvolles Reale entweder im Interesse der Harmonie der Seele oder im Interesse der unbeschränkten Aeusserung des vorherrschenden

Gefühles zu idealisiren. Geschieht das erstere, so entsteht das Ideal-Schöne; geschieht das letztere, so entsteht das Naturalistisch-Schöne. Beide können denselben Gefühlszustand darstellen; aber das Ideal-Schöne mildert das einseitige Gefühl im Interesse des Ebenmaasses und der Freiheit der Seele; das Naturalistisch-Schöne verstärkt dagegen das einseitige Gefühl im Interesse der vollen Lebendigkeit und des höhern Ausdrucks.

4. Beide Arten der Gefühlszustände sind in dem Realen mit bestimmten Formen verbunden und nur dadurch ist es möglich, dass sie verschiedene Arten des Schönen begründen können. Das Ebenmaass der Seele wird sich in den Mienen, Geberden, Stellungen und Bewegungen anders äussern, als das Gefühl in seiner vollen einseitigen Entwicklung. Beide Arten des Schönen bleiben die Bilder bestimmter Gefühle, aber dasselbe Gefühl nimmt in jeder dieser Arten eine andre Gestaltung und Erscheinung an. In Kaulbach's Wandgemälde: »Der Fall Babels« ist der Schmerz der Japhetiten ideal-schön, derselbe Schmerz der Hamiten naturalistisch-schön dargestellt.

5. Die unklare Auffassung des Ideal- und des Naturalistisch-Schönen hat viel Verwirrung in die Systeme gebracht. Der Unterschied zwischen vollkommner und relativer Schönheit, den Hutcheson aufstellt, will dasselbe sagen. Es heisst bei ihm: »Zwar »können tugendhafte Charaktere abstrakt betrachtet, mehr Schönheit »an sich haben, als die unvollkommnen. Allein moralisch vollkommne »Helden kommen uns niemals vor Augen, von unvollkommnen Men»schen mit ihren Leidenschaften haben wir dagegen weit lebhaftere »Begriffe und werden stärker davon gerührt.« Hutcheson will hier die Begriffe des Ideal- und Naturalistisch-Schönen bieten.

6. Die Streitigkeiten zu Göthe's Zeiten über den Begriff des Schönen waren vorzüglich durch die unklare Auffassung dieser Besonderung des Schönen veranlasst. Man gerieth durch die Ueberschätzung des Ideal-Schönen zu dem geschlechtslosen Schönen, als dem höchsten Ideal. Wilhelm v. Humboldt sagt: »Um der Betrach»tung des Schönen sich zu weihen, muss der Mensch von aller Par»theilichkeit sich losreissen und geschlechtslos allein der Mensch»heit angehören; nur in solchen glücklichen Momenten gelingt es ihm, »sein Wesen zum höchsten Gleichgewicht zu stimmen und die »Kräfte, womit er der Natur und womit er Gott verwandt ist, in »Eins zu verschmelzen.« Auch hier liegen diesen unklaren Gedanken die Begriffe vom Ideal- und Naturalistisch-Schönen zu Grunde.

7. Die Griechen haben vorwiegend das Ideal-Schöne ausgebildet und indem die modernen Völker die Muster der Schönheit von ihnen

überkommen haben, wird selbst im gewöhnlichen Leben noch jetzt unter »schön« zunächst das Ideal-Schöne verstanden. In den Bauwerken, in den Reliefs und Statüen, in den Gemälden und Dichtungen der Griechen findet sich beinah ausschliesslich das Ideal-Schöne dargestellt; doch wäre es falsch, wenn man meinte, sie hätten das Naturalistische gar nicht gekannt. In den alten Bauten vor der dorischen Einwanderung, in den Statüen der Satyrn, Bachantinnen und der Barbaren, in dem verzierenden Schönen der Gefässe und des Schmuckes, in den Gemälden, welche die sinnliche Lust darstellen, in den Komödien des Aristophanes und der spätern attischen Zeit ist das Naturalistisch-Schöne sehr bestimmt und zum Theil in hoher Vollendung ausgebildet. Auch ist bekannt, dass einzelne Maler das Naturalistische des griechischen Lebens in dem Sinne, wie später die Niederländer, zum Stoff ihrer Gemälde nahmen; Pauson und Pireikos thaten es; aber der überwiegende Sinn der Griechen für das Ideal-Schöne und die mangelhafte Entwicklung des Handlungsbildes in der alten Malerei liess diesen Versuchen keine Anerkennung zukommen.

8. Das Naturalistische kam erst nach Untergang des Alterthums, im Mittelalter, zur vollen Entwicklung, in Folge der gestiegenen Individualität, vermöge deren jeder Einzelne sich als solcher berechtigt fühlte. Die Baukunst zeigt es in dem gothischen Styl; die Plastik in den alten Reliefes und Holzschnitzereien mit ihren Gestalten des Teufels, der Hölle, der Henkersknechte, mit den hagern und langen Figuren der Andächtigen; die Malerei in den niederländischen Schenkstuben, in dem Schiffer- und Soldaten-Leben, in den Donataren auf den Heiligenbildern; die Musik in den Nationalliedern der Ungarn, in den Scherzo's der Symphonien, in den ältern komischen Opern und in einem grossen Theil der Opern Meyerbeer's; die Dichtkunst in den Misterien und Moralitäten des Mittelalters, in den Dramen Shakespeare's, in den Travestien, in vielen Liedern von Göthe, Heine und Andern.

9. Es ist irrig, wenn man mit den meisten Systemen das Ideal-Schöne nur auf die bildenden Künste beschränkt, oder das Wesen desselben nur in der Form sucht. Seine nähere Bestimmung ist dann unmöglich; es schwebt solcher Meinung nur die Gestalt des vollkommnen menschlichen Körpers vor; allein dieser ist ebenso gut zur Darstellung des Idealen, wie des Naturalistischen geeignet und wenn die Form an diesen Begriffen Theil nimmt, so liegt der Grund nur in dem Inhalte, in dem Seelischen, was die Form nach sich bestimmt und damit selbst an ihrem Unterschiede Theil nehmen lässt. Ebenso unrichtig ist es, wenn man das Ideale nur in der vollkommnen Ruhe

der Seele, in der Affektlosigkeit sucht. Eine grosse Zahl idealschöner Werke stellen die heftigsten Leidenschaften dar; die Gruppe des Laokoon, des farnesischen Stieres; die Streit- und Kampfes-Scenen in der Iliade, die Rache der Klytemnestra in der Orestie des Aeschylos, der Chor der Bachantinnen in den Bacchen, die Wuth der Medeia bei Euripides sind Beispiele dieser Art.

10. Das Ideal-Schöne kann vielmehr denselben Inhalt, wie das Naturalistisch-Schöne in sich aufnehmen; dieselben Leidenschaften, dieselbe Kraft, dieselben kühnen Unternehmen; der Unterschied liegt lediglich in der verschiedenen Richtung der Idealisirung. Im Ideal-Schönen wird das Seelische in seinen Extremen gemildert, das Ebenmaass, die Einheit verstärkt; im Naturalistischen geschieht das Umgekehrte. So kann der Seelenzustand bei beiden dieselben Leidenschaften enthalten und doch die Darstellung sehr verschieden sein. Indem Laokoon sich trotz des Schmerzes und Affektes die Fassung seiner Seele erhält und dem Affekt nicht die volle Herrschaft einräumt, bleibt das Ebenmaass, die Freiheit seiner Seele das Hervortretende, das Erste; diese Fassung spiegelt sich dann auch in der Haltung seines Körpers, seiner Glieder und in seinen Mienen wieder.

11. Selbst wenn man den Laokoon nicht als das Bild des Erhaben-Schönen nähme, dürfte er nicht schreien, weil das Werk ein ideal-schönes sein soll. Bei dem Naturalistisch-Schönen der komischen Masken, der Satyren und Faune haben die Griechen nicht angestanden, auch die Geberde des Schreiens in die plastische Darstellung aufzunehmen. Das Schreien widerspricht nicht dem Schönen an sich, sondern nur dem Ideal-Schönen. Aehnlich ideal ist die Gruppe des farnesischen Stieres gehalten. Die Rache der Brüder richtet sich nicht unmittelbar in Schlägen oder Misshandlungen gegen die Dirke, sondern sie bewältigen nur den Stier in sichern Stellungen, welche zeigen, dass sie ihrer Kraft sich bewusst sind und bei aller Anstrengung den Schwerpunkt und das Gleichmaass festzuhalten vermögen. Die Angst der Dirke ist ebenso gemässigt; sie zerkratzt sich nicht das Gesicht, zerreisst sich nicht die Haare; sie liegt nicht in Krämpfen, sie fällt nicht über die Männer her; sondern ihre halb liegende, halb sich stützende Stellung zeigt, dass ihre Seele trotz der furchtbaren Lage nicht alle Fassung verloren hat. Aehnliches gilt von der Gruppe der Niobiden.

12. Um das Ideale dieser plastischen Werke trotz der heftigsten Affekte zu erkennen, bedarf es nur einer Vergleichung mit ähnlichen Scenen in den Gemälden der deutschen, niederländischen und französischen Schule; der Bethlehemitische Kindermord von Werinher,

die Gemälde der Hölle von Dürer, die Schlachtgemälde von Horace Vernet sind Beispiele eines solchen naturalistischen Gegensatzes. Dasselbe gilt für das Ideal-Schöne in der Dichtkunst. Achill geräth mit dem Agamemnon in den heftigsten Streit; ebenso Antigone mit ihrer Schwester Ismene; ebenso die Medea mit dem untreuen Jason; allein nirgends gehen deren Reden über das Maass hinaus, wo die Seele noch die Herrschaft über den Affekt besitzt; der ursprüngliche Adel, das lang gepflegte Gleichmaass der Seele verlässt diese Personen auch in den äussersten Lagen nicht.

13. Das Wesen des Naturalistischen ergiebt sich von selbst, wenn der schwierige Begriff des Ideal-Schönen gewonnen ist. Schon in dem realen Leben herrscht das Naturalistische bei den niedern Ständen vor, weil sie sich ihren Leidenschaften ungezügelter überlassen und ihnen den vollständigen Ausdruck geben, während dieselben Leidenschaften bei den höhern Ständen ideale Formen annehmen, indem die Bildung hier den Affekt bezähmt und das Ebenmaass der Seele zu erhalten sucht.

14. Mit dem Erwachen der Kunst im Mittelalter wendeten die Italiener sich in der Malerei wie in der Dichtkunst dem Idealen zu; es erklärt sich aus ihrer, nie ganz erloschenen Bekanntschaft mit der Antike und aus der Aehnlichkeit mit der antiken Welt, welche sich bei ihnen im Gefühl und seinen Formen am stärksten erhalten hatte. Die neuen Stoffe der christlichen Religion wurden daher von ihnen nur in idealer Weise dargestellt. Selbst die spätere Landschaftsmalerei hielt sich in dem Idealen; ebenso die Dichtungen des Petrarca, Ariost, Tasso, wenn auch nicht mehr in der vollen Strenge der Alten. Erst allmählig erkannte man, dass das Seelische auch in einer andern Form dargestellt, ein Schönes werden könne. Die Aufnahme der naturalistischen Donatare in die heiligen Gemälde; die Aufnahme von Scenen des wirklichen Lebens mit seinen verschiedenen Ständen, Trachten und Sitten in die Malerei; die neue Ausbildung der Komödie und des komischen Epos führten bald zur vollen Erkenntniss und Darstellung des Naturalistisch-Schönen, welche dann in den Werken der deutschen und niederländischen Künstler ihre Vollendung erreichte.

15. Man kann streiten, welche von diesen beiden Arten des Schönen die höhere sei; man ist meist geneigt, das Ideal-Schöne dafür zu nehmen; auch Schnase, der tiefe Kenner der Kunst, neigt dazu in seinen niederländischen Briefen; allein in Wahrheit ist eine solche Erhebung der einen Art über die andere aus dem Begriff des Schönen nicht zu rechtfertigen. Jede enthält die wesentlichen Bestimmungen des Schönen in ihrer Weise. Wenn von den Zuschauern

der eine das Ideale, der andere das Naturalistische vorzieht, so liegen die Ursachen nur in seiner Persönlichkeit, in seinem Temperament, in der Ausbildung seines Geschmackes. Göthe fand den Dom von Mailand nicht auf seiner Hinreise hässlich, sondern erst bei seiner Rückkehr aus Italien, nachdem er zwei Jahre nur mit der Antike und dem Ideal-Schönen verkehrt hatte.

16. Auch Zimmermann will nur das Ideal-Schöne als Schönes gelten lassen. (I. 192.) Er nennt das »Naturalistisch-Schöne« den Ausdruck und sagt: »der Ausdruck ist an sich nicht schön, sondern »nur die Form, die ihn ausdrückt. Jener kann wohl kräftig, energisch, »anregend sein; diese nur schön oder hässlich. Die Schönheit liegt »nicht in dem, was sie ausdrückt, sondern in dem, wie sie es aus»drückt. Der Ausdruck nimmt ein, die Form gefällt; jener besticht, »diese lässt kalt; jener wendet sich an das Gemüth, diese an den »Verstand.« Solche beschränkte Auffassung des Schönen ist die Folge, wenn das Schöne nur in Formen und Verhältnissen gesucht wird.

17. Winkelmann will ebenfalls das Naturalistisch-Schöne nicht als Schönes gelten lassen, was bei seiner Ausbildung durch die Antike sehr erklärlich ist. Er nennt das Ideal-Schöne die »Unbezeichnung«; »es stellt eine Gestalt dar, die weder dieser noch jener be»stimmten Person eigen ist, noch irgend einen Zustand des Gemüths »oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrückt, als welche fremde »Züge in die Schönheit mischen. Die Schönheit soll sein, wie das »vollkommenste Wasser, aus dem Schooss der Quelle geschöpft, ohne »allen Geschmack. Nur weil in der menschlichen Natur kein mitt»lerer Stand zwischen Schmerz und Vergnügen ist, müssen wir eine »Schönheit, welche aber nicht die reine ist, auch in den Stand der »Handlung und der Leidenschaft setzen, welches in der Kunst mit »dem Wort Ausdruck begriffen wird.« — Man erkennt hierin leicht die Gegensätze des Ideal- und Naturalistisch-Schönen; nur ist jenes ins Uebermaass gesteigert, so dass für Winkelmann bei dem »Eben»maass der Seele über der Leidenschaft«, diese ganz verschwindet und das Ebenmaass in Gefühllosigkeit umschlägt; eine Ansicht, die Winkelmann in seinen weiten Ausführungen selbst nicht fest hält.

18. Der Streit, ob das Schöne nur das Gattungsgemässe oder auch das Individuelle ausdrücken soll, welcher durch alle Zeiten sich hindurchzieht, ist in seinem Kerne nur der Streit, ob das Ideal-Schöne oder das Naturalistisch-Schöne den Vorzug verdiene. Indem in dem Ideal-Schönen jedes Extrem der Gefühlszustände und ihrer Aeusserungen zurückgedrängt ist, liegt es nahe, es mit dem rein Gattungsgemässen zu verwechseln und seinen Gegensatz in die

Individualität zu legen. Allein da eine reine Gattung ohne Individualität sich nicht sinnlich darstellen lässt, so ist unter jenem offenbar nur die Zurückdrängung aller auffallenden Besonderung zu verstehen und damit fällt es mit dem Ideal-Schönen zusammen.

19. Während Winkelmann, durch die Ideen Plato's verleitet, das Schöne nur in dem Gattungsgemässen findet, und deshalb auch dahin gelangt, den Werth der Allegorie zu überschätzen, dringt Hirt (Horen. 1797.) auf das Charakteristische und sucht darin das Wesen des Schönen. Er definirt es als »bestimmte Individualität, wodurch »sich Geberden, Mienen, Ausdruck, Lokalfarbe, Licht und Schatten »dem Einzelnen entsprechend unterscheiden.« Damit ist, wenn auch noch unklar, das Naturalistisch-Schöne gemeint; denn die Individualität unterscheidet sich in diesem Sinne nur dadurch von der Gattung, dass sie eben in ihren besonderen Gefühlen und Affekten sich stärker kenntlich macht und dass blos Allgemeine, dass gattungsgemässe Ebenmaass der Seele in kennzeichnender Weise durchbricht.

20. Göthe sucht zwischen Winkelmann und Hirt zu vermitteln und giebt dabei in einem Beispiele eine treffende Bezeichnung des Ideal- und Naturalistisch-Schönen. Er sagt: »die alten Künstler »wählten oft unerträgliche Gegenstände, unleidliche Begebenheiten; »Niobe, Dirke, Laokoon. Wenn Laokoon so vor uns stände, als Natur, »in voller Empörung, letzter erstickender Schmerz, krampfartige Spannung, wüthende Zuckung; er wäre würdig, den Augenblick in Stücke »zerschlagen zu werden. So war die Fabel, das Skelett, mit einem »Wort, das Charakteristische unerträglich; aber die Behandlung dagegen machte alles erträglich, leidlich, schön, anmuthig, »durch Einfalt und stille Grösse, durch ein milderndes Schönheitsprinzip.«

21. Die »Einfalt und stille Grösse« ist hier nichts anderes, als das, was oben »das über die Leidenschaft vorherrschende Ebenmaass »der Seele« genannt worden ist. Den Werth des Naturalistisch-Schönen verkennt hier Göthe, weil ihm nur das Ideal-Schöne vorschwebt, obgleich er früher eine starke Vorliebe für die Niederländer und das Naturkräftige hatte und obgleich Göthe selbst das Naturalistisch-Schöne in vollkommner Weise in seinem Götz und Faust dargestellt hat. Göthe fühlte die Bedeutung des Charakteristischen; sein Irrthum war nur, dass er meinte, beide Arten des Schönen in eine verbinden zu können, welche damit das Höchste sein sollte. Diese Vereinigung ist aber unmöglich und jede dieser beiden Arten besteht mit gleichem Recht neben der andern. Uebrigens halten Göthe und selbst Vischer den Unterschied des Ideal- und Naturalistisch-Schönen

von dem Form- und Geistig-Schönen nicht fest. Es verfliessen bei ihnen beide Besonderungen des Schönen in einander; das Charakteristische wird oft auf den Inhalt des Schönen allein beschränkt, oder wenigstens in dem Sinne des »Geistig-Schönen« genommen. Daraus erklärt sich das Schwankende und Unbefriedigende, was in Göthe's und Anderer Aussprüchen über die Kunst enthalten ist.

22. Friedrich v. Schlegel sondert das Schöne in das Objektive und Interessante, während Schiller das letztere das Sentimentale nennt. Die von den antiken Künstlern dargestellte Schönheit soll die objektive sein; hier sei es »der allgemein gültige »Gegenstand eines uninteressirten Wohlgefallens, welches von dem »Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei »und dennoch nothwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweck»mässig sei; während das »Interessante« nach dem Sinken der »Bildung der Alten und nach dem Verlust der vollendeten Form ein »Streben nach unendlicher Realität enthält, und dabei individuelle »Empfänglichkeit und momentane Stimmung bei dem Beschauer vor»aussetzt.« — Man bemerkt deutlich, wie hier das Objektive- und das Sentimentale-Schöne aus einer unklaren Vermischung des Ideal- und Naturalistisch-Schönen mit dem Form- und Geistig-Schönen entsprungen ist, von dem im nächsten Abschnitt gehandelt werden wird.

23. Auch Schlegel kämpft hier, wie so viele Neuere gegen das Ueberwiegen des Geistig-Schönen in der modernen Zeit. Indem sein Geschmack an dem antiken Schönen sich gebildet hatte, ist ihm die gerechte Würdigung des Geistig-Schönen unmöglich und sein Ideal liegt ebenso, wie bei Vischer in einem wiederkehrenden Uebergewicht des Form-Schönen. Deshalb soll nach Schlegel die Herrschaft des Interessanten nur eine vorübergehende Krisis der Kunst sein, bestimmt, sich einmal selbst zu vernichten. (Schlegel's Werke. V. 28.)

24. Die Wirkung dieses Ideal- und Naturalistisch-Schönen auf den Beschauer entspricht der Art ihres Seelischen. Deshalb ist die Wirkung des Naturalistischen stärker, lebhafter, hinreissender; die Gewalt der dargestellten Leidenschaften erweckt die idealen Gefühle in ähnlicher Stärke. Das Ideale dagegen lässt kälter, erschüttert das Gleichgewicht des Seelischen im Zuschauer nicht. Sein Reiz liegt in der Harmonie, die über allem Besondern schwebt und alle Extreme mindert; diese Harmonie theilt sich in idealer Weise auch dem Beschauer mit.

25. Deshalb lieben die niedern Stände das Naturalistische, die Posse, die Ritter- und Räuberromane, die Schilderungen scheusslicher Verbrechen. Die gebildeten Stände neigen dagegen dem Idealen zu,

da in der Bildung die Niederhaltung der Extreme enthalten ist. In der Kunst der Orientalen und Aegypter ist das Naturalistische überwiegend. Die epischen Dichtungen der Inder bewegen sich in den übertriebensten Bildern maassloser Leidenschaften. Die Götter der Aegypter sind aus Menschen- und Thiergestalten zusammengesetzt, um das Aeusserste der Kraft, der Leidenschaft darzustellen. Erst bei den Griechen beginnt das Ideal-Schöne. Die natürliche Harmonie ihres Temperaments, ihrer Anlagen ist die letzte Ursache davon; sie führte auch ihre Religion auf das Maassvolle und Menschliche zurück.

26. Das Ideale ist für den Künstler das schwerere; seine bildlichen Elemente sind feiner, ihr Zusammenhang mit dem Seelischen ist weniger offenbar. Deshalb war das Naturalistische eher da und die Griechen haben viele Jahrhunderte gebraucht, um in den bildenden Künsten die reine Gestalt des idealen Menschen zu erreichen. Aus dieser Richtung nach dem Ideal-Schönen ist das Nackte der griechischen Plastik hervorgegangen. Es widersprach der realen Sitte damals ebenso wie jetzt; allein bei den feinern Elementen des Idealen konnte es am menschlichen Körper nicht dargestellt werden, ohne ihn von jeder Bedeckung zu befreien. Das Ebenmaass der Seele erhielt erst an dem, im Nackten durchaus sichtbaren Ebenmaass des Körpers seinen vollkommnen Ausdruck.

27. Auch in dem Künstler ist das Naturalistische eher da und das Ideale erst das Ergebniss eines langen Studiums. Göthe's und Schiller's Jugendarbeiten sind naturalistisch; Werther's Leiden, Götz von Berlichingen, die Räuber, Kabale und Liebe bewegen sich in der Schilderung der Extreme und ausgelassener Leidenschaften. Das Ideale erreicht Göthe allmählig; erst in seiner Iphigenia und im Tasso ist es so vollendet, wie beim Vatikanischen Apoll. Bei Schiller macht Don Carlos den Uebergang; im Wallenstein mit Ausnahme des Lagers, im Tell herrscht das Ideale vor, und die Braut von Messina endlich ist rein idealschön gehalten.

28. Die Begriffe der Grazie, Anmuth und Würde beruhen auf dem Ideal-Schönen und sind nur daraus verständlich. Die Grazie und Anmuth bezeichnen das Ideal-Schöne in der Bewegung. Von der Bewegung des menschlichen Körpers wird es dann auf das Benehmen, Reden und Handeln ausgedehnt. Auch ruhende Situationen erhalten diese Bezeichnung, wenn sie sich als den Anfang oder das Ende einer graziösen Bewegung darstellen. In der Anmuth ist dabei das Ebenmaass der Seele ein natürliches, nicht erst durch Anstrengung erworbenes; die Gefühle bewahren hier von selbst das Maass. Auch heftige Leidenschaften können ideal bleiben, wenn die Kraft der

Seele den Ausbruch des Extremen zurückhält; aber die Anmuth kommt dabei nicht heraus, weil diese nur das natürliche Ebenmaass des Seelischen darstellt. Die Anmuth findet deshalb ihren Ausdruck mehr in Stimmungs- als in Handlungsbildern.

29. Die Würde ist das Idealschöne, was nicht die Lust, sondern das sittliche Gefühl zu seinem Inhalte hat. Nestor, Priamos bei Homer, Moses bei Michel Angelo, der Bürgermeister von Basel in Holbein's Madonna sind Bilder des Würdigen. Indem die Autoritäten die Quelle des Sittlichen sind, geht die Würde auf sie über. Jupiter bei Homer und bei Phidias enthält diese Würde in Verbindung mit dem Erhabenen; ebenso die Statüen der auf dem Throne sitzenden römischen Kaiser; ebenso die Statüe Napoleon's im Berliner Museum. Die Väter, die Priester, die Obrigkeiten besitzen als Autoritäten diese Würde.

30. Die Begriffe des Bizarren, Barocken, Grotesken beruhen auf dem Naturalistisch-Schönen. Sie bezeichnen, wie das Graziöse bei dem Idealschönen, den naturalistischen Ausdruck der weniger heftigen Seelenzustände. Um sie anschaulicher zu machen, wird das Naturalistische verstärkt; dadurch entsteht das Barocke und Groteske. Jenes bezieht sich auf das Benehmen, dieses auf die Gestaltung. Von den sonderbaren Gestalten der Grotten ist es auf die Sonderbarkeiten in Geräthschaften, Wohnungen, Kleidungen übertragen worden.

31. Das Hässliche als Gegensatz des Schönen kann sich ähnlich wie das Schöne in dieser Art besondern. Dies führt zu einem Ideal-Hässlichen und einem Naturalistisch-Hässlichen. Diese Begriffe haben eine wahre und sachliche Grundlage. Das Bild eines Schmerzes, der durch die geistige Kraft von seiner extremen Aeusserung abgehalten und in seiner ausschliesslichen Beherrschung der Seele gehemmt wird, ist ein Ideal-Hässliches. Allein da in solcher Bezähmung auch allemal eine hohe geistige Kraft, also ein Erhabenes oder eine Quelle der Lust enthalten ist und diese in dem Bilde zugleich mit dargestellt wird, so verdrängt dieser Theil des Bildes den schmerzlichen Theil und das schliessliche Ergebniss ist deshalb ein Ideal-Schönes. Daher sind die Gruppen des Laokoon, der Niobiden idealschön, obgleich sie das Bild tiefen Schmerzes sind. Wenn diesen und ähnlichen Gruppen ein grösserer Reiz innewohnt, als den rein idealen Göttergestalten des Apoll, des Hermes, der Athene, so liegt er in dieser Mischung des Ideal-Hässlichen mit dem Ideal-Schönen. Diese Verarbeitung entgegenstehender Elemente bildet das Wesen des Kunstwerkes; je grösser der Gegensatz ist und je vollständiger dennoch die Ausgleichung und Verschmelzung zu einem schönen Ganzen erreicht

ist, desto höher steht sein Werth und desto mächtiger ist seine Wirkung.

32. So wie das Idealschöne das Hässliche in sich nicht aufkommen lässt, so wird umgekehrt bei dem Naturalistisch-Schönen das Schöne von dem Hässlichen bedrängt. Wenn ein Affekt, eine Leidenschaft die ganze Seele und Kraft des Menschen sich unterthan macht und seine Mienen und Bewegungen nur zum Ausdruck dieses einen Elementes sich gestalten, erscheint der Mensch als Sclave, unfrei; die Gesundheit seiner Seele ist zerstört. Solche Zustände verletzen das Wesen der Seele und haben in sich ein Peinliches, welches selbst das naturalistische Bild der Lust mit einem schmerzlichen, d. h. hässlichen Zuge erfüllt. Der Beschauer hat deshalb bei dem Anblick der niederländischen Schänkstuben, Fischer- und Soldatenbilder mit ihren Scenen der Rohheit und Ausgelassenheit zunächst immer ein widerwilliges Gefühl zu überwinden, ehe er zum Genuss ihrer Schönheit gelangt. Aehnliches empfindet man bei den naturalistischen Reden des Musikus Müller in »Kabale und Liebe.«

2. Das Form- und das Geistig-Schöne.

1. Die erste, durch die Idealisirung entstehende Besonderung des Schönen in Ideales und Naturalistisches hat ihre Grundlage in der verschiedenen Behandlung des Seelischen, des Inhalts des Schönen; im Idealen wird die Harmonie der Seele, im Naturalistischen die volle Entwicklung des einseitigen Gefühls als das Höhere genommen und durch Idealisirung gesteigert. Eine zweite Besonderung entsteht dann, wenn die Gegensätze des Inhalts und der Form bei der Idealisirung verstärkt und entweder die Form auf Kosten des Inhalts, oder der Inhalt auf Kosten der Form mit einer gewissen Selbstständigkeit behandelt wird. Es entstehen dann die Unterschiede des Form-Schönen und des Geistig-Schönen.

2. Im Begriffe des Schönen sind Form und Inhalt untrennbar; jene ist ohne ihre Beziehung auf den Inhalt bedeutungslos, leer; dieser ist ohne Form nicht zu erkennen. Allein trotz dieser innigen Verbindung beider entwickelt sich durch die Gewohnheit leicht eine Selbstständigkeit der Form und durch die Reaktion gegen diese Richtung eine Selbstständigkeit des Inhalts, welche von der Idealisirung aufgenommen und zu diesen Arten des Schönen fortgebildet werden kann.

3. Da in dem Schönen nur die Form wahrgenommen und der Inhalt [illegible] das Denken hinzugefügt wird, so wird bei einer

wiederholten Wahrnehmung derselben Form, derselben Mienen, Geberden, Bewegungen zuletzt diese geistige Zuthat nicht mehr bemerkt; das Seelische tritt in so innige Verbindung mit dem Aeussern, dass das letztere allein schon für das Schöne gehalten wird und die Grundlage seiner Schönheit, die Beziehung auf das Gefühl, nicht mehr in das Bewusstsein tritt.

4. Auf diesen geistigen Vorgängen beruht die Entwicklung des Formschönen. Ein ähnlicher Vorgang zeigt sich schon bei der Sprache. Auch hier hat der Mensch zuletzt Mühe, die Vorstellung von dem Wort getrennt zu halten und das Wort nicht schon für das Geistige zu nehmen. Selbst Wilhelm v. Humboldt meint, »die Sprache sei »das bildende Organ der Gedanken; die Vorstellung könne ohne die»selbe nicht zum Begriff werden,« und nach Carrière (II. 447) »gewinnen alle inneren Anschauungen, sittlichen Gefühle wie ästhe»tischen Ideen erst im Wort Klarheit und Bestimmtheit.« Bei solcher Ansicht darf man sich nicht wundern, wenn in seiner Aesthetik die Sprache den Gedanken überwuchert.

5. Wenn somit selbst Gelehrte trotz so starker Gegensätze, wie Wort und Vorstellung sind, das Körperliche für das Geistige nehmen, so ist nicht zu verwundern, dass auch in der Welt des Schönen die Formen allmählig eine Selbstständigkeit annehmen und es zuletzt schwer hält, ihre Schönheit oder Hässlichkeit auf ein Seelisches zurückzuführen. Das auffallendste Beispiel hierzu sind die Moden der Kleidung. Jeder neuen Mode liegt eine Beziehung auf ein Angenehmes oder auf eine Lust zu Grunde; das Hässliche der meisten Moden entsteht nur durch die Uebertreibung der an sich schönen und berechtigten Formen. Dessenungeachtet wird selbst die grösste Ausartung der Mode vom Publikum zuletzt für schön gehalten. Dies erklärt sich nur aus der Selbstständigkeit, welche die Form nach einiger Zeit annimmt und dazu führt, diese Formen für sich fortzubilden und das Seelische dabei ausser Acht zu lassen.

6. Sobald die Form eines Schönen jene Selbstständigkeit allmählig gewonnen hat, tritt diese Versuchung heran. In jeder Form liegen gewisse Elemente, die ihre Schönheit ursprünglich begründet haben. An diese Elemente heftet sich die Fortbildung, nachdem die Form Selbstständigkeit gewonnen hat und indem man nach einem Neuem sucht, bildet man die schöne Form in der Richtung dieser Elemente weiter fort, unbekümmert, ob diese Fortbildung auch im Realen im Zusammenhange mit den Gefühlen bleibt. Indem das ideale Gefühl zuletzt schon durch die Form allein geweckt wird, folgt es nunmehr auch der selbstständigen Fortbildung dieser Form, ohne nach

ihrem Zusammenhange mit dem Seelischen zu fragen. Man meint in der Steigerung dieser Elemente sicher eine Steigerung des Schönen selbst zu erreichen, auch wenn im Realen solche Steigerung zu Elementen des Schmerzlichen sich umwandelt.

7. Diese selbstständige Behandlung der Form im Kunstschönen hat ihre Grade. Es giebt ein Maass, innerhalb dessen diese Fortbildung der Form für sich noch nicht die Regeln verletzt, welche sie mit dem Inhalt im seelenvollen Realen verknüpfen. Geht die Idealisirung in der selbstständigen Steigerung der Form nicht über diese Gränze hinaus, so entsteht das Formschöne; überschreitet sie dieselbe, so verschwindet das Schöne und es tritt das Affektirte, Manierirte, Gesuchte und Geistlose ein.

8. Das Formschöne braucht sich nicht immer an die Hauptgestalten eines Kunstwerks zu heften; es ist auch dann vorhanden, wenn das Beiwerk, das Nebensächliche darin mit grosser Ausführlichkeit und Genauigkeit auf Kosten des Hauptsächlichen behandelt ist; oder wenn dergleichen zierliche und niedliche Nebensachen im Uebermaass beigefügt werden. So enthalten die Gemälde von Paul Veronese stets eine Beigabe zierlicher Hunde, Affen, Vögel, welche mit dem Seelischen des Gemäldes nur in loser Beziehung stehen. So geben die Walter Scott'schen Romane oft eine breite Schilderung des Anzugs, des Hausraths, die nur als ein Formschönes gelten kann.

9. Das Geistig-Schöne, als Gegensatz des Formschönen, wird nun leichter zu fassen sein. Wenn in jenem über die Form das Seelische zurückgestellt wird, so wird umgekehrt in diesem über das Seelische die Form zurückgestellt. Es kann selbstverständlich das Schöne nie ohne eine Form sein; allein die Form kann auf diejenigen Elemente beschränkt werden, welche mit dem Seelischen in der engsten Verknüpfung stehen; alles Andre, was nicht eine solche unmittelbare Beziehung auf das Gefühl hat, kann entfernt oder nur nothdürftig angedeutet werden. So ist schon die Skizze, der Karton ein Geistig-Schönes gegenüber dem ausgeführten Fresko- oder Oelgemälde; ebenso die erste Notirung der Melodie mit dem bezifferten Bass gegenüber der ausgeführten Partitur; ebenso der erste Entwurf zu einem Drama gegenüber seiner vollendeten Ausarbeitung.

10. In dem Phantasiebild des Künstlers ist das Seelische noch überwiegend; die Form wird hier vom Seelischen noch unmittelbar getragen; sie wird nur vorgestellt, ist nur in blassen Zügen erst vorhanden. Indem der Künstler eilt, das Phantasiebild sinnlich zu befestigen, beschränkt er sich auf das bedeutendste und dabei geringste Maass, auf die wesentlichsten Elemente der Form, und so sind diese

ersten Versinnlichungen des Schönen immer ein Geistig-Schönes. Diesen Charakter kann indess das Schöne und das Kunstwerk auch bei seiner weitern Ausführung sich bewahren, sobald nur alles von ihm abgehalten wird, was eine selbstständige Fortbildung der Form enthält, oder mit dem Seelischen in einer losern Beziehung steht. So liegt der wesentliche Unterschied der Iliade gegen die Nibelungen in diesem Gegensatze. In jener herrscht das Formschöne, in diesen das Geistig-Schöne. Deshalb sind hier die Bilder so mager; die Beschreibungen der Waffen, der Frauen, der Gelage so knapp und doch ist die Wirkung nicht geringer.

11. Ebenso besteht der Fortschritt der Malerei von den alten italienischen Meistern, von Giotto, Cimabue, Fiesole zu Raphael, Michel Angelo, Titian und Anderen in dem Uebergange des Geistig-Schönen zur richtigen Mitte zwischen ihm und dem Formschönen. In den alten Bildern ist eine tiefe Innigkeit, eine verklärte Andacht; man liest die Seele aus ihren Mienen; aber die Form ist zurückgestellt, die Gestalten zeigen eine Magerkeit, die Züge eine Strenge und Härte, die verletzt. Aehnliches gilt für die Aeginetischen Sculpturen; sie sind geistig schön; erst Phidias und Polyklet brachten die Form zur gleichen Geltung.

12. Je vermittelter das Seelische in einer Kunst ist, je weniger ihr Reales das Seelische unmittelbar in sich trägt, desto weniger kann das Geistig-Schöne in ihr zur Ausbildung kommen und desto mehr neigt sie zu dem Formschönen. Deshalb ist in den Werken der Gartenkunst und der Baukunst das Geistigschöne nicht zu finden; ihr Reales, die Natur und das Haus, haben das Seelische nicht wirklich in sich, die Idealisirung hat deshalb hier zu dem Formschönen geführt. Die Säulen, die Simse, die Friese, die Bogen, die Gewölbe, die Thürme sind Fortbildungen der realen Elemente in das Formschöne; die Beziehung auf das Seelische hat dabei nur gering oder gar nicht die Entwickelung bestimmt; diese Formen haben sich mehr aus dem Elementar-Schönen entwickelt.

13. Auch in der Musik herrscht das Formschöne. Ihre Mittel für die Fortbildung der Melodie, wie die Tonleiter, die Harmonie, die Modulation, der Kanon, die Fuge, die Variation und Figurirung sind Formen, die sich wesentlich nach den Gesetzen des Formschönen ausgebildet haben. Ihr Reales war zu dürftig, um in seiner Fortbildung dem Seelischen die Herrschaft zu bewahren. Daher auch die Möglichkeit in beiden Künsten, dasselbe Schöne vielfach zu wiederholen, ohne dass der Geniessende davon verletzt wird. Die Säulen, die Gesimse, die Bogen in der Baukunst, die Themen, die Harmoniefolge, ja ganze

Theile eines Musikstücks wiederholen sich, ohne den Genuss zu stören, ein Verfahren, was in der Dichtkunst unmöglich wäre.

14. Erst die neuere Musik hat das Geistig-Schöne zu gewinnen oder mindestens die überwiegende Geltung des Formschönen zurückzudrängen versucht. Das Wesen der Entwicklung dieser Kunst von Beethoven ab zu Chopin, Wagner, Liszt, Berlioz liegt einfach in diesem Hervortreten des Geistig-Schönen. Deshalb verlassen diese Meister die alten Form-Unterschiede der Arie und des Rezitativs; deshalb werden bei ihnen nicht drei und mehr Verse verschiedenen Gefühlsinhalts nach derselben Melodie abgesungen; deshalb sind die Coloraturen und die mehrstimmigen Gesänge beinahe ganz beseitigt; deshalb werden die alten Regeln über Ausweichung und Auflösung verlassen; deshalb wird das Charakteristische in der Klangfarbe der einzelnen Instrumente sorgfältiger benutzt. Während die Melodien und Themata der frühern Zeit oft so rein formschön sind, dass man gar keine Bedeutung oder die verschiedenartigste aus ihnen heraushören kann, sind sie jetzt ausdrucksvoller, bezeichnender, d. h. sie stehen mit dem Seelischen in engerer Verknüpfung. Selbst Meyerbeer hat sich in seiner letzten Oper, der Afrikanerin, dieser Richtung entschieden zugewendet; dasselbe gilt von Gounod in seiner Margarethe.

15. Die Plastik und Malerei haben an dem menschlichen Körper ein weit seelenvolleres Reale, als jene Künste an ihrem Realen. Ebenso die Dichtkunst; in diesen drei Künsten konnten deshalb beide Arten, das Form- und das Geistig-Schöne, je nach den Zeiten und dem Bildungszustande der Völker sich entwickeln. Die Rococco-Epoche ist nur eine Ausartung der bildenden Künste im Formschönen. Man erfreute sich an der Steigerung des Fleischigen und Gerundeten in Armen, Waden und Busen und vergass, dass damit das Seelische verloren ging.

16. In der antiken Dichtkunst herrscht durchgehends das Formschöne, im Mittelalter drängt in Folge des christlichen, dem Irdischen abgewandten Sinnes das Geistigschöne vor; bei den germanischen Völkern mehr, als bei den romanischen, welche das alte Blut in sich und die antiken Muster vor sich hatten. In der modernen Zeit herrscht, in Folge der ausgebreiteten Bildung, in den Dichtungen überwiegend das Geistigschöne. Deshalb kann kein Epos mehr zu Stande kommen; diese breiten Schilderungen des Aeusserlichen, dieses Ergehen in der Form, welche dem Epos eigen ist, selbst die gebundene Rede in dieser Ausführlichkeit mag man nicht mehr; der Roman ist an dessen Stelle getreten. Das Lyrische, was in dem antiken Drama noch vorherrscht, ist in dem modernen beseitigt; die Lieder des Ana-

kreon, des Theokrit sind zwar kurz, aber sie bewegen sich in Vergleich mit Schiller, Heine und Anderen mehr in Aeusserlichkeiten; es bleibt bei Kränzen, Wein, sinnlicher Liebe; von dem Reichthum und der Tiefe der Gefühle, welche die modernen Lieder bieten, ist bei jenen nichts zu finden.

17. Diese Genügsamkeit im Seelischen, dieses Verweilen und Sich-Ergehen in der Form war der durchgehende Zug im Schönheitssinne der Griechen und Römer. Er zeigt sich auch in ihrer Beredsamkeit. Die Reden von Demosthenes und Cicero haben im Vergleich zu den Reden grosser moderner Staatsmänner einen dürftigen Inhalt; aber auf die Form ist ein Fleiss verwendet, wie ihn keine moderne Rede zeigt. Der Periodenbau, der Klang der Worte, das Ebenmaass der Sätze, die Steigerung und der Abfall ist mit einer Kunst behandelt, von der die Gegenwart nichts ähnliches bietet, aber auch nichts hören mag. Man dringt jetzt nur auf den Inhalt; je kürzer der Ausdruck, desto besser; die Schönheit wird nicht in der Form an sich, sondern nur in der bündig treffenden Bezeichnung des Seelischen, d. h. in dem Geistig-Schönen gesucht. Ein Redner, der in den jetzigen Parlamenten sich in Ciceronischer Weise ergehen wollte, würde nicht zehn Minuten angehört werden.

18. Aus diesem Ueberwiegen des Formschönen bei den Alten erklärt sich, wie sie für ihre Tragödien, epischen und idyllischen Dichtungen sich viele Jahrhunderte lang mit dem Stoff begnügen konnten, welchen die Religion und die Mythen einiger Heroengeschlechter ihnen boten. Jede spätere Generation änderte nur an der Form, der Stoff blieb derselbe. Da dieser Stoff, diese Mythen allgemein im Volke bekannt waren, so konnte die neue Dichtung kein Interesse der Neugierde, der Spannung, keine Ueberraschung in ihrer Entwicklung bieten, wie die moderne Zeit es verlangt; das Publikum war mit der neuen Form völlig zufriedengestellt; es liebte das Formschöne.

19. Diese Genügsamkeit, diese Empfänglichkeit für das reine Formschöne, was sich auch in das reale Leben, in die Haltung und das Benehmen der Redner, Staatsmänner, Feldherren und Philosophen übertrug, hatte seine letzte Grundlage in der Naturanlage des Griechischen Volkes; aber es hatte zugleich eine wesentliche Stütze in der geringern wissenschaftlichen und allgemeinen Bildung der grossen Masse der mittleren und niederen Stände. In einem Lande und einer Zeit, wo die Bücher nur einen Besitz der Reichen bildeten, wo es keine Presse, keine Zeitschriften, keine politischen Tagesblätter gab, wo der Schulunterricht sich auf Homer, Musik und Gymnastik beschränkte, wo die Frauen selbst von diesen öffentlichen Mitteln der

Bildung abgeschnitten waren, musste bei dem Einzelnen die Bewegung im Vorstellen, der Gang der Gedanken langsam sein; die höhern Begriffe waren nicht geläufig; selbst die Sprache hatte keine genügende Bezeichnung dafür; alles Vorstellen bewegte sich im Einzelnen und Bestimmten (Concreten). Da war es natürlich, dass der Zuhörer gern bei der Form verweilte; dass selbst Wiederholungen und ein breites Ergehen in Bildern und Gleichnissen für denselben Gedanken Genuss gewährten.

20. Alle diese Bedingungen fehlen in der modernen Zeit. Die höchsten Begriffe und Grundsätze in allen Gebieten werden tagtäglich in den Zeitungen und populären Büchern behandelt; dem Volke bis in die untersten Schichten sind sie wenigstens äusserlich geläufig; das Lesen erfüllt viele Stunden des Tages und bei der Hast, mit der es geschieht, jagt ein Gedanke den andern. Bei solchem Stande der Bildung hat das Formschöne keinen Boden mehr; selbst in den bildenden Künsten und in der Musik dringt das Geistig-Schöne immer mehr hervor.

21. Deshalb wird jetzt das Innige, das Tiefe, das Ausdrucksvolle, das Charakteristische von den Künstlern und von dem Publikum so stark betont. Im Gegensatz zu dem Zierlichen, Gefälligen, Gerundeten und Weichen, welche dem Formschönen angehören, bezeichnen jene Begriffe das Geistig-Schöne und der Sinn dafür ist jetzt so überwiegend, dass einzelne Systeme das Charakteristische zu dem Wesen des Schönen überhaupt erhoben haben. Allein es bezeichnet nur das Geistig-Schöne und eine Beschränkung der Form auf ihre seelenvollsten Elemente, mit dem Zusatz des Individuellen, im Unterschied von der blos allegorischen Darstellung abgezogener Eigenschaften und Begriffe.

22. Es wird nunmehr das Ideal- und Naturalistisch-Schöne sich leicht von dem Form- und Geistig-Schönen unterscheiden lassen. Die Schilderungen der Iliade sind ideal- und zugleich form-schön; die Iphigenia, der Tasso von Göthe sind ideal- und zugleich geistig-schön; die Geständnisse einer »schönen Seele« in Wilhelm Meister und in dem Tagebuche der Irma in Auerbach's »Auf der Höhe« sind geistig-schön und dabei ideal-schön. Das unter den Namen: »Die Altobrandinische Hochzeit« bekannte antike Gemälde ist ideal- und form-schön; die heiligen Gemälde der Italiener aus dem 15. Jahrhundert sind ideal- und geistig-schön. Der Tod als Knochengerippe mit der Sense ist naturalistisch- und geistig-schön, oder vielmehr geistig-hässlich; der Tod bei den Griechen, als Jüngling mit gesenkter Fackel, ist ideal- und form-schön. Viele Gemälde von Teniers, Wouvermann sind na-

turalistisch- und form-schön; es ist hier auf die Ausführung der Nebendinge grosser Fleiss verwendet und dasselbe Seelische wird in den mannichfachsten Variationen geboten, z. B. in den Winterlandschaften mit den Schlittschuhläufern. Dagegen sind die Gemälde von H. Vernet grossentheils naturalistisch- und geistig-schön, z. B. die Sklavenhändler, der Kourrier in der russischen Steppe. Daher die starke kräftige Pinselführung, welche allein schon das Spiel mit der blossen Form unmöglich macht.

23. Aristophanes, die Spanier und selbst Shakespeare sind in vielen ihrer Scenen naturalistisch- und form-schön; sie ergehen sich in Wortspielen, in Hin- und Herwerfen desselben Gedankens; so die Scene in den »Fröschen« des Aristophanes zwischen Aeschylos und Euripides. Götz, Kabale und Liebe sind naturalistisch- und geistig-schön. Heine ist in seinen Liedern vorwiegend geistig-schön; aber dabei bald ideal, bald naturalistisch; oft springt er in demselben Liede von einem auf das andere. Wegen dieser Innigkeit und Kürze sind seine Lieder vorzüglich für die musikalische Komposition geeignet. In dem bekannten Lustspiele: »Die Lebensmüden« von Raupach sind alle Charaktere zwar geistig-schön gehalten; aber nur die Gräfin und der Baron sind in ihrer bäurischen Verkleidung zugleich ideal-schön, die wirklichen Bauern aber naturalistisch-schön dargestellt.

24. In dem Idealen überwiegt die Einheit über die zum äussersten drängenden Unterschiede; dieses Ideale kann sowohl in dem Geistig- wie in dem Form-Schönen seinen Ausdruck finden; allein bei der Fassung und Mässigung, die dem Idealen innewohnt, übt es weniger Gewalt auf die Form; sein Zusammenhang mit der Form scheint weniger innig und eng; deshalb gestattet das Ideal-Schöne eher der Form das Uebergewicht; es hat eine Neigung, mit dem Formschönen sich zu verbinden. Umgekehrt wird das Aeussere bei dem Naturalistisch-Schönen nur durch seine enge Verknüpfung mit dem Seelischen getragen und vor der Hässlichkeit geschützt. Deshalb ist hier die Form weit mehr an das Seelische gebunden, und das Naturalistische neigt deshalb zum Geistig-Schönen.

25. Der Streit, welche Art die vorzüglichere sei, ob das Form-Schöne oder das Geistig-Schöne, ist ebenso wenig zu entscheiden, wie der über den Vorzug des Idealen vor dem Naturalistischen. So weit sie sich innerhalb des Begriffes des Schönen halten, sind beide gleich berechtigt, und bilden die Grundlage zu Stylen, von denen jeder begründet und anerkannt ist. Wenn sie das Maass überschreiten, so wird die eine Art so fehlerhaft, als die andere und beide arten dann in die Manier aus; denn die Form soll weder das Seelische verlieren,

noch das Seelische die Form von sich abweisen. Die Wirkung beider auf den Beschauer ist bei entsprechender Empfänglichkeit gleich. Das Geistig-Schöne erfordert aber zu seinem Genuss eine höhere Verstandes-Bildung, ein schnelleres, mehr im Allgemeinen geübtes Denken. Ohnedem erscheint es leicht unverständlich, ja unschön; während das Formschöne den verständigen, an schnelles Denken gewöhnten Zuschauer leicht ermüdet und ihm geistlos vorkommt.

26. Das Hässliche hat bei dieser Besonderung des Schönen mehr Spielraum, wie bei der ersten Besonderung. Es giebt ein Form-Hässliches und ein Geistig-Hässliches. Ersteres ist so bekannt, dass es gewöhnlich allein unter dem Wort: hässlich verstanden wird. Das Geistig-Hässliche ist von der Malerei des Mittelalters viel benutzt. Das deutsche Bild des Todes, der Sensenmann als Knochengerippe, ist geistig-hässlich, während die Gestalten der Teufel in den alten Gemälden der Hölle form-hässlich sind.

3. Das Symbolisch- und das Klassisch-Schöne.

1. Die Erkenntniss der äussern Elemente, welche mit dem Seelischen im Realen verknüpft sind, und deshalb zum Bilde des Schönen benutzt werden können, ist schwer und die Völker schreiten in deren Auffindung nur langsam vor. Ebenso langsam entwickelt sich das Geschick, diese Elemente in einem todten Material nachzubilden. Die mit dem Seelischen am engsten verknüpften und deshalb auffallendsten und kenntlichsten Elemente der Form werden am ersten gefunden; die, welche nur loser verknüpft sind, oder welche die feinern Uebergänge und Bewegungen im Seelischen bezeichnen, erst später und allmählig.

2. Wenn die Kunst dieses Ziel erreicht hat, wenn sie die vollen Elemente des Seelischen bis hinab zu seinen feinsten Unterschieden erkannt und zugleich die Fertigkeit so weit ausgebildet hat, um diese Elemente in dem Material getreu wiederzugeben, so werden ihre Werke klassisch-schön. Wenn dagegen die Kunst entweder noch nicht alle diese Elemente erfasst, oder die Technik noch nicht im Stande ist, sie getreu im Bilde wiederzugeben, so sind ihre Werke nur symbolisch-schön. Letztere müssen indess in ihrer Form immer ein Seelisches bieten; sie dürfen weder zu einem Bedeutungslosen, noch zum Zeichen eines blossen Begriffes herabsinken, sonst sind sie wohl symbolisch aber nicht symbolisch-schön, zwei Begriffe, die selbst Hegel verwechselt hat.

3. In dem blossen Symbol fehlen alle sinnlichen Elemente

der Bildlichkeit; die Verbindung des äusserlich Gebotenen mit dem Geistigen ist nur künstlich, sie beruht auf blossen Verbindungen des Gedächtnisses oder auf höhern Begriffen. So sind die Worte nur ein Symbol der damit bezeichneten Vorstellungen, eine sinnliche Aehnlichkeit besteht nicht; so ist das gleichseitige Dreieck nur ein Symbol der Dreieinigkeit; die fliegende Taube nur ein Symbol des heiligen Geistes; die Aehnlichkeit liegt nur in höhern Begriffen, und das Bezogene ist selbst nur ein Begriff, nichts Seelisches. Dagegen sind die Darstellungen der Menschen in den ägyptischen Wandgemälden symbolisch-schön; die Aehnlichkeit mit dem menschlichen Körper ist in ihnen vorhanden, und nur nicht voll erreicht. Der Kopf und die Beine haben die Seitenstellung, während die Brust und der Leib die Vorderseite zeigen. Ebenso ist die Landschaftsmalerei bei den Griechen nur symbolisch-schön, weil sie zwar erhebliche Momente der Bildlichkeit hat, aber die Perspektive, die Farbenabstufung und die wahre Gruppirung fehlt. Die Kunst hat wohl auch das Symbolische in ihre Darstellung gezogen; allein es ist dies dann die Ausartung des Symbolisch-Schönen.

4. In diesem muss ein Seelisches, ein Gefühl den Inhalt bilden, und es muss eine natürliche Verknüpfung zwischen seinem Aeusserlichen und dem Seelischen, wie in der realen Welt bestehen. Sein Unterschied von dem Klassischen liegt nur in der Unvollständigkeit und der Lückenhaftigkeit dieser Elemente, gegenüber der Vollendung und Feinheit derselben im Klassischen. Das Symbolische erscheint deshalb als das Niedere, Unvollkommnere gegenüber dem Klassischen.

5. Das Symbolisch-Schöne ist auch geschichtlich das frühere. Es kann indess selbst innerhalb einer klassischen Periode wieder auftreten, wenn ein neuer Inhalt in das Denken der Völker eintritt, für den die treffenden Elemente erst noch gefunden werden müssen. Dies war der Fall bei dem Eintritt der christlichen Religion, als die Kunst sich an der Darstellung des Seelischen des einen Gottes zu versuchen begann. Auch die Entdeckung eines neuen Materials kann das Symbolische in einer Kunst wieder herbeiführen. So waren die ersten Oelgemälde nur symbolisch-schön; die volle Ausnutzung dieses Materials ist erst allmählig erfolgt. So wird die starke Benutzung des Eisens, Zinkes und Glases zu ganz neuen Formen in der Baukunst führen; zur Zeit sind die damit hergestellten Werke nur noch symbolisch-schön.

6. Es kann auch zu derselben Zeit die eine Kunst noch in dem Symbolischen stehen, während die andere schon das Klassische erreicht hat. Die Elemente des Seelischen in Gestalt, Farbe und Ton

sind viel schwerer zu finden, als die Elemente des Seelischen im Reden und Handeln. Ebenso sind jene Elemente, selbst wenn sie gefunden sind, in dem Material der bildenden Künste und der Musik weit schwerer künstlerisch darzustellen, als in der Sprache. Daraus erklärt sich, dass die Griechen und die modernen Völker das Klassisch-Schöne am ersten in der Dichtkunst erreicht haben und schon besassen, während die andern Künste noch Jahrhunderte lang in der Ueberwindung des Symbolischen begriffen blieben. Aus demselben Grund haben die Griechen das Klassische früher in dem Epos wie in der Tragödie, in dieser früher als in der Komödie erreicht. Aristophanes steht hier noch im Symbolischen; erst die spätere attische Komödie nähert sich dem Klassischen.

7. Da die mit dem Seelischen am engsten verknüpften Elemente am frühsten bemerkt und zur Darstellung des Schönen benutzt werden, so ist das Symbolisch-Schöne zugleich geistig-schön, ausdrucksvoll, aber form-hässlich. So die Götterbilder in Indien und Aegypten, in welchen, um hervorragende Kräfte und Gefühle darzustellen, die betreffenden Elemente so verstärkt oder überladen sind, dass die Gestalten zu Ungeheuern geworden sind. Dahin gehört auch die Verbindung des Menschlichen mit dem Thierischen zu einer Gestalt. Oft kann die Kunst im Beginn sogar nur das Symbolische, nicht das Symbolisch-Schöne erreichen; dann werden solche Gestalten und Schilderungen unverständlich. Statt des Schönen ist erst das Räthselhafte, das Geheimnissvolle gewonnen.

8. Deshalb leiden viele Dichtungen der Inder an Dunkelheit und das Symbolische fliesst mit der wissenschaftlichen Erfassung des Gegenstandes zusammen. Philosophie und Dichtkunst sind da noch vermengt; eines leidet von dem andern. Dasselbe zeigt sich in den Dichtungen des alten Testaments und in der Offenbarung Johannis. Die Griechen überwanden diese Mystik und Symbolik; das Schöne drang zur Klarheit durch und die Mysterien blieben dem realen Kultus überlassen. Aber mit dem Christenthume traten die Mysterien in grösserer Tiefe und Macht wieder auf; die Kunst wurde wieder davon erfüllt. Dante's Komödie ist voll dieser Symbolik und deshalb ohne Kommentar unverständlich. Es war eine völlige Verkennung des Wesens des Schönen, dass man diese Symbolik Dante's Jahrhunderte lang als eine hohe Schönheit pries. Die Dichtungen von Angelus Silesius sind gleicher Art: sie gehören, wie das Werk von Dante, nicht zu den reinen Kunstwerken, sondern zu dem verzierenden Schönen, was in dem Dienst des Realen, hier der Religion, steht.

9. Göthe hat sich im Faust auch an den Mysterien der Reli-

gion versucht, aber sein klarer künstlerischer Geist hat das Dunkel überwunden; seine Dichtung ist selbst bei diesem schwierigen Inhalt klassisch geblieben. Das Klassische ist, indem es nicht blos das Symbolische, sondern auch das Symbolisch-Schöne überwindet, völlig klar, verständlich, durchsichtig, bei aller Tiefe seines Inhalts. Gerade diese vollendete Form, diese Ausnutzung aller Elemente, welche sein Wesen bildet, giebt auch dem Inhalt eine höhere Klarheit, als der rein wissenschaftliche Ausdruck der Nation gewähren kann. Deshalb ist die Dichtkunst die Lehrerin der Völker genannt worden, und einzelne Systeme haben sich dadurch so irre leiten lassen, dass sie der Kunst überhaupt als Aufgabe zugetheilt haben, die höchsten Wahrheiten darzustellen und zu verbreiten.

10. Indem das Klassische die Form-Elemente des Seelischen in aller Fülle und Feinheit bietet, ist es dem Formschönen in derselben Weise verwandt, wie das Symbolisch-Schöne dem Geistig-Schönen. Durch die umfassende Berücksichtigung und Abwägung aller Elemente wird das Klassische vor dem Aeussersten, vor dem Ungeheuerlichen und Missgestalteten bewahrt und die Form dem Seelischen so nahe gerückt, dass Hegel in seiner Sprachweise die Identität von beiden zum Kennzeichen des Klassisch-Schönen erhob. Bei solcher Verschmelzung ist es natürlich, dass die Form sich schneller als in dem Symbolischen zur Selbstständigkeit erhebt und das Klassische zu dem Formschönen überführt, an dessen Ausartung es dann untergeht. In der gewöhnlichen Definition des Klassischen bildet deshalb das Formschöne einen wesentlichen Bestandtheil, ja einzelne Systeme haben das Klassische nur in der Form gesucht.

11. Hegel hat beiden Arten noch das Romantische als eine dritte angereiht. Er sagt (X. A. 390): »In dem Symbolischen bewahrt »das äussere Dasein eine Selbstständigkeit gegen seine Bedeutung, »die es ausdrücken soll. Im Klassischen zeigt umgekehrt das Innere »in seiner für die Anschauung herausgearbeiteten Gestalt nur sich »selber und bezieht sich in ihr affirmativ auf sich. Im Romantischen »fordert der Gehalt seiner freien Geistigkeit wegen mehr, als die »Darstellung im Leiblichen und Aeusserlichen zu bieten vermag.« Hegel findet somit das Romantische in der Auflösung jener Identität von Form und Inhalt; wenn der Inhalt die Form überwuchert, wenn die Form nicht mehr vermag, den Inhalt vollständig zu versinnlichen, so soll das Romantische in die Kunst eintreten. Allein dieses Verhältniss ist bereits von der idealistischen Philosophie zur Definition des Erhabenen benutzt worden. Abgesehen hiervon könnte dieser Mangel der Form nur ein Rückfall in das Symbolische sein, dessen

Wesen eben ist, dass diese Elemente den Inhalt nicht erschöpfend darzustellen vermögen. Solche Verwechslung war nur möglich, weil Hegel schon das blos Symbolische für das Symbolisch-Schöne nahm und weil er in seinem Begriff des Klassischen, als der Identität von Form und Inhalt, einen Widerspruch gesetzt hatte, der sich dann durch Verleitung zu solchen Unklarheiten rächte.

12. Das Romantische hat vielmehr eine schwankende Bedeutung, weil es aus einer Verbindung mehrerer Arten des Schönen sich bildet, wo bald diese, bald jene Art überwiegen kann. Im Allgemeinen bezeichnet es eine Unterart des Geistig-Schönen. Es trat im Anfange dieses Jahrhunderts als Reaktion gegen das Klassische auf, als dieses sich in das Formschöne zu verlieren begann. Die grossen geschichtlichen Ereignisse und Thaten des deutschen Volkes hatten die realen Gefühle des Patriotismus, des Muthes, der Ritterlichkeit im Volke in hohem Maasse geweckt; die gewohnten Formen des Lebens boten keine Elemente für deren Darstellung; man holte sie deshalb aus dem Mittelalter hervor, aber die Künstler vermochten nicht das rechte Maass dabei einzuhalten.

13. Das Romantische verband sich deshalb mit dem Naturalistisch-Schönen; man liess die Darstellung in das Extreme gehen; Feen und Zauberer wurden wieder herbeigeholt; das ideale Ebenmaass blieb aus, oder man suchte es in der Süsslichkeit und in dem thatenlosen Hinbrüten der Empfindung. Eine ähnliche Verirrung der Kunst war schon bei den Provenzalen im Mittelalter vorgekommen; doch war sie hier weniger unwahr, weil die reale Welt, die Sitten und der Glaube jener Zeit für diese Romantik eine breitere Unterlage boten.

14. Der Unterschied der Künste in Bezug auf diese Besonderung des Schönen ist bereits berührt. Die Dichtkunst konnte das Symbolische zuerst überwinden und zum Klassischen vorschreiten; aber da ihr Material auch dem reinen Denken dient, so ist sie auch am meisten in Gefahr aus der Darstellung des Schönen sich in die Darstellung des wissenschaftlichen Gedankens zu verlieren, oder in das Mysteriöse und Symbolische zurückzufallen, wie Göthe's letzte Werke zeigen.

15. Innerhalb der Werke der Garten-, Bau- und Ton-Kunst ist der Gegensatz von Symbolisch- und Klassisch-Schönem nie so stark, wie in den andern Künsten; weil ihr Reales das Seelenvolle nicht so unmittelbar und deutlich in sich trägt, wie das Reale der andern Künste. Das Seelische bleibt in ihnen, selbst bei der vollen Erfassung aller Elemente, mehr ein Unbestimmtes; in seiner Darstellung kann das Symbolische sich weniger von dem Klassischen abscheiden. Deshalb

bezeichnet das Wort: Klassisch bei diesen Künsten mehr einen Unterschied innerhalb des Formschönen. Indem die Baukunst und die Tonkunst eine selbstständige Fortbildung des Formschönen nicht entbehren können, bilden sich hier umfassende Regeln für diese Formen aus; das Klassische bezeichnet dann bei diesen Künsten jenes Schöne, in dem diese Regeln in vollkommener Weise und ohne Verletzung der andern Bedingungen des Schönen beobachtet sind.

16. Diese Regeln des Formschönen wechseln im Lauf der Zeit, weil das seelenvolle Reale hier weniger als fester Halt dienen kann. Daher wechselt auch der Begriff des Klassischen in diesen Künsten. Bei dem Auftreten Beethoven's galt das Formschöne seiner Vorgänger als klassisch und die Kritik überhäufte ihn mit demselben Tadel, wie jetzt Wagner und Liszt. Man benutzt diese Erscheinung, um die Gültigkeit der Begriffe und Gesetze des Schönen überhaupt zu bezweifeln; allein sie hängt nur mit der Natur des Formschönen zusammen, welches in diesen Künsten vorherrscht.

17. Die Besonderung des Symbolischen und Klassischen überträgt sich auch auf das Hässliche, als dem Bilde des Schmerzes. Die vollendete Darstellung der Schmerzgefühle giebt das Klassisch-Hässliche in diesem Sinne. Der Sprachgebrauch widerstrebt indess dieser Anwendung des Wortes, weil man sich gewöhnt hat, mit Hässlich nur den Gegensatz des Formschönen zu bezeichnen. Dennoch wird man anstehen, die krampfhaften Geberden und verzerrten Gesichtszüge des Besessenen in der Transfiguration Raphael's für ein Klassisch-Schönes zu erklären. Es ist in Wahrheit ein Klassisch-Hässliches, was aber verarbeitet ist und damit der Schönheit des Ganzen dient.

18. Die Besonderung des Schönen in seinen obern Arten ist hiermit erschöpft. Wenn in den einzelnen Künsten das Schöne zu weitern Arten und Unterarten fortschreitet, so sind sie nur eine Fortbildung der hier dargelegten Besonderungen. Alle Beiworte, welche dem einzelnen Schönen im gewöhnlichen Leben zu seiner nähern Bestimmung beigelegt werden, lassen sich auf die hier entwickelten Arten zurückführen; sie sind entweder Verbindungen oder weitere Besonderungen derselben. Die Eintheilung der einzelnen Künste, wie sie im Leben und in den Systemen gebräuchlich ist, wird den Beleg hierzu in der folgenden Abtheilung liefern.

19. Schiller hat in einer ausführlichen Abhandlung eine Eintheilung des Schönen zu begründen versucht, wonach es sich in das naive und sentimentalische spaltet; letzteres theilt er weiter in Satyre, Elegie und Idylle. Trotz vieler geistreicher Bemerkungen im Einzelnen ist doch diese Auffassung im Allgemeinen nicht richtig

und auch zu keiner Geltung gekommen. Schiller's Definition von Naiv und Sentimental verletzen beide den Begriff des Schönen. Das Naiv-Schöne soll »die möglichst vollständige Nachahmung des Wirk»lichen« sein; das Sentimental-Schöne soll »Darstellung des Ideals, als »Gegensatz der Natur« sein; der sentimentale Dichter »soll über den »Eindruck eines Gegenstandes reflektiren und nur durch diese Re»flexion auf den Hörer wirken.« Allein solche Reflexionen sind der Gegensatz der Bildlichkeit; sie gehören in die Wissenschaft und nicht in die Kunst; und jene blosse Nachahmung der Natur im Naiven wird ohne Idealisirung nie ein Schönes erreichen. Näher betrachtet, ist es das antike Formschöne, mit wenig entwickelter Individualität und daher grösserer Einfachheit der Gefühle, was Schiller bei seinem Naiv-Schönen vorgeschwebt hat. Sein Sentimental-Schönes setzt sich dagegen aus dem Geistig-Schönen mit tieferem Gefühlsinhalt, wie ihn die moderne Welt bietet, zusammen.

20. Neben dem Seelenvollen, Bildlichen und Idealisirten ist zwar auch das Sinnlich-Angenehme als eine allgemeine Bestimmung des Schönen früher dargelegt worden. Allein da es dem Schönen nur äusserlich hinzutritt, so führt die Besonderung dieser Bestimmung zu keiner Eintheilung des Schönen. Das Sinnlich-Angenehme folgt vielmehr nur der Besonderung jener wesentlichen Bestimmungen des Schönen und nimmt selbst danach verschiedene Formen an.

21. Die bis hier gegebene Darstellung des Begriffes und der Besonderung des Schönen hat dasselbe nur in seiner Allgemeinheit auffassen können; also wesentlich als elementares Schöne. Das Einzelne dieses elementaren Schönen tritt nun schon in dem Naturschönen in mannichfache Verbindungen zusammen, und innerhalb des Kunstschönen entwickelt sich aus diesen Verbindungen das Kunstwerk. Dasselbe ist das Schöne in seiner Vollendung. Es ist insofern ein Ideal, was in keinem Kunstschönen vollständig erreicht werden kann, weil sowohl die Mängel in der Person des schaffenden Künstlers als im Material in keinem einzelnen Falle vollständig überwunden werden können.

22. Im Kunstwerke sind die bisherigen allgemeinen Bestimmungen des Schönen nicht aufgehoben; sie erhalten aber durch die Natur des Kunstwerkes eine weitere Besonderung. Die Darstellung des gegenständlichen Schönen erhält in der Lehre vom Kunstwerk ihren Abschluss. Das Weitere, die Lehre von dem Genuss und der Erzeugung des Schönen umfasst den sogenannten subjektiven Theil des Schönen, d. h. denjenigen Theil, welcher die Seelenzustände der bei dem Schönen betheiligten Personen behandelt. In der zuletzt sich

anschliessenden Lehre von dem Fortschritt des Schönen wird die Abhängigkeit des Fortschrittes in der idealen Welt des Schönen von dem Fortschritt in der realen Welt dargelegt werden. Trotz der Freiheit des Künstlers in der Wahl seines Stoffes und in der Wahl der einzelnen Kunstform und trotz der Macht des Künstlers über sein Material zeigt dennoch jede dauernde Veränderung in der realen Natur und in den realen Sitten auch eine Veränderung in der Darstellung des Schönen. Der geschichtliche Fortschritt der realen Welt ist deshalb von einem entsprechenden geschichtlichen Fortschritt der idealen Welt des Schönen begleitet. In dieser Ordnung wird die weitere Darstellung geschehen.

IX. Die Vollendung des Schönen oder das Kunstwerk.

A. Der Begriff des Kunstwerkes.

1. Die Auffindung des Begriffes.

1. Das Schöne ist elementar, wenn es das einfache Bild einer einfachen Empfindung ist; wenn es in beiden Beziehungen sich innerhalb des Elementaren hält. Die Empfindung bleibt dabei oft unbestimmt, und das Aeussere nur andeutend. Wenn dagegen das Schöne nach Inhalt und Form sich ausdehnt, wenn die Gefühle eine Mannichfaltigkeit annehmen und die Form deutlicher und umfassender wird, so tritt das Schöne über das Elementare hinaus. Es treten dann neue Bestimmungen zu dem allgemeinen Begriff des Schönen hinzu, und wenn ein solches reichere Schöne diese Bedingungen erfüllt, so wird es ein Kunstwerk.

2. Das ursprüngliche Kennzeichen des Kunstwerkes ist somit die Mannichfaltigkeit seines Stoffes. Je nach dem Umfange dieser Bestimmung sondert sich das Kunstwerk in das grosse und das kleine, deren Gränzen an einander stossen. Das Epos, das Drama, die Symphonie, das Schlachtgemälde, die plastische Gruppe, der gothische Dom, der ausgedehnte Park sind grosse Kunstwerke; ein

Lied, eine Fabel, ein Walzer, eine gemalte Blume, ein Kopf im Relief, ein Pavillon sind kleine Kunstwerke.

3. Die Mannichfaltigkeit des Stoffes enthält sowohl eine Mannichfaltigkeit der Gefühle, des Inhaltes, wie eine Mannichfaltigkeit des Aeussern, der Form; das dichterische Kunstwerk hat eine längere Fabel, das Musikwerk eine grössere zeitliche Ausdehnung, das Gemälde einen grössern räumlichen Umfang. Das erstere bietet eine Fülle von Ereignissen, Charakteren und Thaten; das Musikwerk sondert sich in mehrere Theile, welche den Inhalt in mannichfacher Weise moduliren; das Bauwerk fügt dem Hauptgebäude Flügel, Seitenschiffe, Thürme u. s. w. hinzu.

4. Auch die verschiedenen Arten des Schönen finden sich in einem Kunstwerk zusammen. Das Natur-Erhabene verbindet sich mit Geistig-Erhabenem; beide mit dem Einfach-Schönen und selbst mit dem Komischen, wie in den Tragödien von Shakespeare geschieht. Das Ideal-Schöne geht in der Madonna von Holbein eine Verbindung mit dem Naturalistischen ein; beide sind in den Werken der ältern italienischen Maler geistig-schön gehalten und es giebt Kunstwerke, wie die Gemälde der Griechen, in denen die Gruppirung symbolisch-schön geblieben ist, während die einzelnen Gestalten klassisch-schön sind. Ebenso geht auch das Hässliche und das Gemeine, als Element, in das Kunstwerk ein.

5. Indem das Kunstwerk sich zunächst durch die Mannichfaltigkeit und den Reichthum seines Inhaltes und seiner Form von dem elementaren Schönen unterscheidet, erhält die Frage der Einheit für es eine höhere Bedeutung. Soll das Kunstwerk sich nicht blos zu einer Summe oder zu einem Haufen elementarer Schönheiten aufthürmen, so muss sein reicher Inhalt streng zusammengefasst, eng verbunden und damit das Kunstwerk zu einer Einheit erhoben werden, wie sie bei dem elementaren Schönen nicht angetroffen wird.

6. Damit erhalten das Handlungsbild und das Stimmungsbild erst im Kunstwerk ihre volle Entwicklung. Beide sind gleich geeignet, den Stoff für das Kunstwerk abzugeben; indess kann die landschaftliche Kunst, die Baukunst und die Musik nur Stimmungsbilder bieten, da ihnen die Mittel für die Darstellung des Handelns abgehen; nur die Plastik, die Malerei und die Dichtkunst sind für beide geeignet. Im Kunstwerk tritt der Unterschied beider auch in den Einheitsformen heraus. Die Einheit wird bei dem Handlungsbilde wesentlich durch die Ursachlichkeit oder bestimmter, durch den Zweck hergestellt; dagegen bei dem Stimmungsbilde durch die begriffliche Gleichheit, welche sich zur Aehnlichkeit des Ein-

zelnen gestaltet. Der Zweck eint stärker als die begriffliche Gleichheit; deshalb erscheint die Einheit der Kunstwerke, welche ein Handlungsbild bieten, grösser als die Einheit derer, welche nur ein Stimmungsbild enthalten.

7. Ein weiteres, durch die Mannichfaltigkeit des Inhaltes herbeigeführtes Erforderniss des Kunstwerkes ist die schliessliche Lösung seiner Gegensätze. Ein und dasselbe Kunstwerk bietet Bilder der Lust und des Schmerzes, der Erhebung und der Verzweiflung; Erhabenes tritt neben Schönem, Ernstes neben Komischem, Schönes neben Hässlichem auf. Sollen die Bilder dieser Gegensätze nicht verwirren, soll nicht ein Chaos von Gefühlen im Zuschauer das Ergebniss sein, so müssen diese Gegensätze im Kunstwerke sich in ein schliessliches Grundgefühl auflösen, was in idealer Form auch in dem Beschauer die Herrschaft behält.

8. Diese Lösung erfolgt bei den zeitlich verlaufenden Kunstwerken der Dichtkunst am Schluss; bei den Werken der bildenden Künste wird sie durch das Hervortreten derjenigen Gestalten vermittelt, welche das Grundgefühl darstellen. In den Musikwerken fällt trotz ihres zeitlichen Verlaufs die Lösung nicht so streng an das Ende, wie bei den Dichtungen, weil die Musik nur Stimmungsbilder bietet und insofern die lösende Gestaltung auch früher sich zeigen kann.

9. Mit der Mannichfaltigkeit, der Einheit und der Lösung sind die eigenthümlichen Bestimmungen des Kunstwerkes erschöpft; zugleich ist damit seine Definition gegeben. Es erhellt, dass das Kunstwerk nur durch den Menschen geschaffen werden kann. Das Naturschöne erreicht nie vollständig diese hier entwickelten Bedingungen des Kunstwerkes; entweder sind seine Unterschiede zu gering oder zu gross; der Inhalt zu gleichartig oder zu entgegengesetzt; oder es fehlt die engere Einheit, welche die Mannichfaltigkeit zu einem Ganzen verbindet; oder das Naturschöne bietet keinen Abschluss, keine Lösung seiner Gegensätze, sondern verläuft in eine endlose Reihe von Ursachen und Wirkungen und in einen blossen Wechsel entgegengesetzter Gefühle.

10. Das Kunstwerk erscheint somit als das Schöne in seiner Vollendung. Diese Vollendung ist aber nicht nothwendig die Vollkommenheit. Es wird kaum ein Kunstwerk sein, an dem nicht einzelne Verstösse gegen die Gesetze der Schönheit nachgewiesen werden können. Das Kunstwerk ist nur dem elementaren Schönen gegenüber ein vollendetes, insofern es alle wesentlichen Bestimmungen des Schönen in ihrer höchsten Entfaltung bietet, und damit zugleich auf den Beschauer die mächtigste Wirkung ausübt. Hegel nennt das Kunst-

werk das Ideal und will es allein als das wahrhaft Schöne gelten lassen; das Natur-Schöne soll nur die Vorstufe des Schönen, aber es noch nicht selbst sein. Allein es ist bereits gezeigt worden, dass das Natur-Schöne in richtiger Auffassung ebenfalls alle Bedingungen des Schönen erfüllt, ja dass es die unentbehrliche Grundlage für alles Kunst-Schöne bildet. Das Kunstwerk ist nur das Schöne in den höchsten Graden.

2. Die Komposition.

1. Das Kunstwerk ist, als Schönes, das Bild eines seelenvollen Realen; allein durch den reichern Inhalt des Kunstwerkes kommt das Reale in eine andere Stellung zu demselben, wie zu dem elementaren Schönen. Dies kann die mehr oder weniger idealisirte Kopie des Realen sein. Es kann seinen Stoff in seinem ganzen Umfange einem vorhandnen Realen entnehmen und die blosse idealisirende Reinigung oder Verstärkung dieses Realen reicht hin, um die Kopie zu einem Schönen zu machen. Allein als Stoff für das Kunstwerk hat das Reale nur selten diese Vollständigkeit. Entweder fehlt es diesem Realen, wie bereits erwähnt, an der vollen Mannichfaltigkeit, welche das Kunstwerk fordert, oder die Einheit des Einzelnen ist loser oder es bleibt in ihm die beruhigende Lösung aus.

2. Die blosse Idealisirung ist hier nicht mehr zureichend, diese Mängel zu beseitigen. Es handelt sich hier nicht blos um Reinigung von Störendem, um eine Verstärkung von schon Vorhandenem, sondern um die Beschaffung des Stoffes selbst, an dem sich erst die Idealisirung vollziehen kann. Diese künstlerische Beschaffung oder Ergänzung des Stoffes, wie ihn die reale Welt für das Kunstwerk nicht in genügendem Maasse bietet, ist die Komposition. Je nachdem das Reale die Bedingungen für den Stoff des Kunstwerkes mehr oder weniger annähernd enthält, kann die Komposition für das einzelne Kunstwerk geringer oder grösser sein; aber selten ist der reale Stoff so günstig, beschaffen, dass die idealisirende Thätigkeit allein genügt.

3. Umgekehrt kann die Komposition bei einem Kunstwerk auch in so ausgedehntem Maasse auftreten, dass es den Anschein gewinnt, als fehle bei ihm die reale Unterlage ganz. Es gilt dies namentlich für die modernen Romane, Lustspiele und bürgerlichen Schauspiele. Allein näher betrachtet, ist auch bei diesen, anscheinend rein aus der Phantasie geschöpften Werken die reale Unterlage vorhanden; sie bleibt aber auf die Einzelheiten solcher Werke beschränkt; nur die Verbindung derselben zu einem Ganzen ist die freie Zuthat des Künst-

lers. Wenn solche Werke in die einzelnen Charaktere, Gefühle, Thaten und Begebenheiten aufgelöset werden, so zeigen sie sich sämtlich als Bilder eines Realen und selbst die Dichter werden eingestehen, dass sie auch für solche Werke bestimmte reale Charaktere und Ereignisse benutzt haben und nur in deren Zusammenstellung ergänzend eingetreten sind. Die Komposition ist deshalb auch in den freisten Schöpfungen des Künstlers nicht ohne reale Unterlage und diese wesentliche Bestimmung des Schönen gilt auch für das Kunstwerk ohne Ausnahme.

4. Die Komposition gestaltet sich unterschieden nach den einzelnen Künsten. In dem schönen Park geht die erste Eintheilung desselben nach den verschiedenen Gestaltungen des Bodens, die Absonderung des Waldes von den Wiesen, die gegensätzliche Behandlung der Höhe gegen die Niederung, die Auswahl der Lichtungen und einzelner Baumgruppen, die Richtung der Wege aus der Composition des Künstlers hervor. In der Baukunst ist die Komposition für das grössere Werk unentbehrlich, weil die reale Unterlage in dieser Kunst, das Haus, zu einförmig und dürftig ist, um aus sich die dem Kunstwerk nöthige Mannichfaltigkeit zu bieten. Deshalb sind die Säulenhallen, die Thürme, die Kuppeln, die Seitenschiffe, die Portale und Anderes hier aus der Komposition des Künstlers hervorgegangen.

5. Es zeigt sich aber in der Baukunst die Komposition mehr als die gemeinsame Thätigkeit der Künstler vieler Generationen, und nicht als die eines Einzelnen. Aus dieser Thätigkeit Vieler sind allmählig die Grundformen der griechischen Tempel, der römischen Amphitheater, der christlichen Kirchen, der fürstlichen Paläste hervorgegangen, an denen die Kunst dann Jahrhunderte lang festgehalten hat, bis eine neue Religion oder eine völlige Umwandlung des staatlichen und gewerblichen Lebens zur Aufsuchung neuer entsprechender Formen für den neuen Inhalt nöthigte. Die Komposition für das einzelne Bauwerk beschränkt sich mehr auf die Anpassung der bereits vorhandnen Gestaltung auf die realen Verhältnisse des einzelnen Falles.

6. In der Plastik, so weit sie sich auf die Einzel-Statüe beschränkt, erscheint die Komposition am geringsten; sie beschränkt sich meist auf die Gewandung und die Attribute; für die Statüe selbst ist in dem menschlichen Körper die reale Unterlage vollständig gegeben und die Idealisirung reicht hier zur Herstellung des Schönen aus. Wo dagegen zu Gruppen in Reliefs oder in freistehenden Statüen übergegangen wird, muss die Komposition durch Beschaffung der Stellungen und der Verbindung des Einzelnen erzänzend hinzutreten.

7. Noch stärker ist dies für die Werke der Malerei nothwen-

dig, in welcher auch die einzelne Figur immer in einer Beziehung zur Umgebung dargestellt werden muss und die meisten Gemälde eine grössere Anzahl von Menschen und Gegenständen umfassen. Selbst da, wo das Gemälde sich einem historischen Stoffe anschliesst und eine Scene daraus bietet, bleibt die Aufgabe der Komposition dieselbe, weil das Gemälde sich räumlich ausbreiten muss und die räumliche Gruppirung, wie sie real in der Geschichte bestanden hat, nicht mehr bekannt ist. Die bildenden Künstler haben diesen Mangel des Realen durch ein künstliches Reale, d. h. durch lebende Modelle zu ersetzen gesucht. Diese Modelle dienen zunächst der Naturtreue oder Bildlichkeit des plastischen Bildes; demnächst aber der Komposition und nicht der Idealisirung. Wenn auch die Stellung und Gruppirung dieser Modelle von dem Künstler geleitet wird, so hat er doch an ihnen das Mittel seine Kompositionsversuche zu prüfen und so an dem Realen selbst das Richtige und Gemässe zu erkennen.

8. In der Musik nimmt die Komposition eine so hervorragende Stelle ein, dass man unter diesem Worte gewöhnlich nur die musikalische Komposition versteht. Das ursprüngliche Reale ist in dieser Kunst dürftiger, wie in allen andern; und obgleich der Ausdruck realer Leidenschaft auf dem Instrument hier noch zu dem Realen gehört, reicht doch die blosse Idealisirung dieses Stoffes zur Herstellung eines grössern Kunstwerkes nicht aus. Die Abtheilung des musikalischen Stoffes in grössere und kleinere Perioden, die Gegenüberstellung der schärfern und der weichern Themen, die strengere und freiere Behandlung, die Fortführung des Grundgedankens durch mehrere selbstständige Stücke, mit der entsprechenden Umwandlung der Stimmung sind Aufgaben, welche zur Komposition gehören; erst wenn diese Grundlagen beschafft sind, kann die idealisirende Thätigkeit die letzte Hand anlegen.

9. In der Dichtkunst zeigt sich der Umfang der Komposition nach den Gattungen der Dichtungen verschieden. In den Liedern und kleinern Werken, welche Stimmungsbilder bieten, wird meist an ein reales Ereigniss, an eine reale Stimmung angeknüpft und die künstlerische Zuthat erscheint gering. Dagegen ist die Komposition überwiegend in Romanen, Lustspielen und Schauspielen, so weit deren Handlungsbilder sich im Einfach-Schönen halten. Die Mitte zwischen beiden halten die epischen und dramatischen Werke mit Handlungsbildern erhabenen Inhaltes. Hier beschränkt sich die Komposition meist auf Einfügung einzelner Charaktere, auf Einflechtung von Episoden und auf Umgestaltung der Fabel zu einem Schlusse mit genügender Lösung. So ist im Wallenstein die Episode der Liebe Thekla's

und Piccolomini's eine Zuthat des Dichters; so im Tell der Charakter des Stauffacher und seiner Frau; so im Egmont die Schlussscene mit dem Auftreten des Sohnes von Alba.

10. Schon in der Baukunst hat sich die, in den einzelnen Werken enthaltene Komposition als die gemeinsame, allmählige Arbeit vieler Künstler erwiesen. Dies gilt zum Theil auch für die Plastik und Malerei, so weit sie nationale Stoffe behandeln. Die ursprüngliche Gestaltung war zunächst roh und einfach; aber in jedem Geschlecht nahmen neue Künstler den Gedanken in neuen Werken wieder auf, bereicherten und vervollständigten die Komposition, bis sie zu einer Vollendung gelangte, an der dann für lange Zeit und in vielen Werken mit geringen Abänderungen festgehalten wurde. Dasselbe zeigt sich auch in der epischen und dramatischen Dichtung. Die Iliade, die Odyssee, das persische Epos des Firdusi, der Roland des Ariost, der Cid der Spanier, die Nibelungen in Deutschland sind in der Komposition das gemeinsame Werk von Dichtern, die Jahrhunderte hindurch diese volksthümlichen Stoffe behandelt und allmählig zu dem Reichthum von Charakteren, Begebenheiten und Thaten ausgebildet haben, wie sie die letzte Bearbeitung aufweist, in der die Gegenwart sie besitzt.

11. In gleicher Weise haben die alten Tragödien-Dichter einzelne Stoffe aus den Mythen ihrer Götter- und Heroen-Welt wiederholt bearbeitet und durch neue Zuthaten allmählig erweitert. Ebenso hat Shakespeare einen grossen Theil seiner Dramen aus alten Legenden und Novellen entlehnt, welche selbst schon eine dichterische Komposition eines realen Stoffes enthielten. So zeigt sich, dass die Komposition bei vielen Werken der Dichtkunst und der bildenden Künste als die gemeinsame Arbeit verschiedener Künstler und verschiedener Zeiten gelten kann.

12. Man hat daraus den Gegensatz von Volkspoesie und Kunstpoesie gebildet. Nach Carrière (II. 501.) ist »die Volks»Dichtung das Eigenthum und das Erzeugniss der ganzen Nation, »während in der Kunst-Dichtung einzelne Sänger ihre besondere »Empfindung und Weltanschauung aussprechen.« Allein die Dichtung ist zu allen Zeiten nur das Werk einzelner, begabter Naturen gewesen. Der reale Stoff kann zwar in solchen Werken aus der Geschichte des Volkes entnommen sein; aber deshalb ist das Volk nicht auch die Persönlichkeit, welche diesen realen Stoff zu einem Kunstwerk gestaltet hat.

13. In den Zeiten der erst beginnenden Kultur, wo die Dichtung nur auf mündlicher Mittheilung beruht, war es natürlich, dass

die Kunst sich vor Allem jenen grossen nationalen Unternehmen und Thaten zuwendete, welche in der Erinnerung des Volkes noch lebendig bewahrt wurden. Indem viele Künstler einen solchen Stoff aufnahmen, half jeder durch Komposition an dessen künstlerischer Gestaltung. Das Volk folgte der allmählig fortschreitenden Dichtung mit reger Theilnahme; sie war in aller Munde, bis mit dem Fortgang der Kultur ein hervorragender Dichter diesen Arbeiten den einheitlichen und zur Lösung führenden Abschluss gab.

14. Dies gilt nicht bloss für das Epos, sondern auch für die dramatischen Werke. An den alten Sagen, Legenden und Novellen haben viele Dichter geholfen und durch Komposition ihren Inhalt erweitert. Wenn Shakespeare oder ein Andrer sie dann aufnahm und zu einem Drama gestaltete, so erscheint auch hier die Komposition unter Mehrere vertheilt und nicht als das ausschliessliche Werk des letzten Bearbeiters. Es ist dieselbe Erscheinung, wie sie bereits in der Baukunst, Plastik und Malerei nachgewiesen worden ist. Jener Gegensatz von Volks- und Kunstpoesie ist deshalb nicht begründet. Das Volk kann nie den Künstler vertreten; es kann in seinen Thaten und Charakteren nur den Stoff zu nationalen Dichtungen liefern. Wenn einzelne Dichtungen für lange Perioden in dem Volke sich lebendig erhalten haben, so liegt es in diesem volksthümlichen Stoffe und in der Einfachheit der Bildung alter Zeiten, aber nicht in einer künstlerischen Thätigkeit des Volkes selbst.

15. Eigenthümlich ist jenen Werken älterer Zeit nur die Art ihrer Komposition durch fortschreitende Zuthaten einer Reihe sich folgender Dichter. Da die Dichtkunst in diesen alten Zeiten im Fortschreiten von dem Symbolischen zu dem Klassischen begriffen war, so konnten überdies die ersten Bearbeitungen solcher Stoffe nicht jene Fülle des Inhalts und jene Reinheit der Form bieten, wie sie die letzten aufweisen. Das Klassisch-Schöne konnte nur allmählig erreicht werden. Aber auch dafür liegt der Grund nicht darin, dass das Volk selbst die ersten künstlerischen Arbeiten lieferte, sondern dass die Kunst überhaupt noch in der Entwicklung sich befand und der einzelne Dichter die Schranken seiner Zeit nicht überspringen konnte.

16. Im Vergleich zur Idealisirung erscheint die Komposition als das Schwierigere. Mittelmässige Künstler sind in der Regel nur um einen neuen Stoff verlegen; die idealisirende Bearbeitung desselben macht ihnen keine Sorge. Aber selbst grosse Dichter haben es vorgezogen, ihre Stoffe möglichst vollständig der realen Geschichte oder einzelnen schon vorhandenen Sagen und Legenden zu entnehmen und diese nur zu ergänzen, statt den Stoff in freier Komposition aus der

Phantasie zu gestalten. Dies gilt nicht bloss für das Epos, sondern auch für die Tragödie der Alten und für die Dramen Shakespeare's, Calderon's, Racine's, Corneille's und der Deutschen.

17. Der Grund dafür ist indess nicht bloss in der grössern Schwierigkeit der Komposition zu suchen, sondern in der Bedeutung des Realen überhaupt. Schon früher, in der Lehre von dem Realen und von dem Unwahrscheinlichen und Unsittlichen im Schönen ist dargelegt worden, dass ein Schönes um so höher im Werthe steigt, je mehr es sich innerhalb der Gesetze der realen natürlichen und sittlichen Welt zu halten und doch die Bedingungen der Schönheit zu erfüllen vermag. Aehnliches gilt auch für die bestimmtere Gestaltung des Stoffes. Je mehr der Künstler vermag, einen bedeutenden realen Stoff, einen grossen realen geschichtlichen Vorgang in seinen wesentlichen Zügen in sein Kunstwerk zu übernehmen, je weniger er durch Komposition diese Züge zu verändern genöthigt ist, je geschickter er die Bedingungen der Einheit und Lösung dem Realen aus ihm selbst einzufügen vermag, desto höher wird bei sonst gleichen Verhältnissen sein Werk im Werthe steigen.

18. Schon Baumgarten sagt in seiner Aesthetica: »Jede Welt, »in der sich der Künstler neben der wirklichen bewegt, die sogenannte »Welt der Dichter ist nothwendig unvollkommner als die wirkliche »und jede Umdichtung der Welt mithin eine Verschlechterung der»selben. Je getreuer die Kunst die wirkliche Welt darstellt, desto »vortrefflicher ist sie.« Die Gründe hiefür, die Baumgarten schuldig bleibt, lassen sich leicht nachbringen. So wie schon die einzelnen Pflanzen und Thiere sich als das Ergebniss einer unübersehbaren Verbindung elementarer Stoffe und Kräfte darstellen, so gilt dies in noch höherem Grade von der sittlichen Welt, ihren Gestalten und den grossen Ereignissen und Thaten innerhalb derselben.

19. So wie die wunderbare Verkettung der wirkenden geistigen und natürlichen Kräfte hier bis in die Elemente kaum zu verfolgen ist, ebensowenig vermag selbst der begabteste Künstler ein Aehnliches aus sich heraus zu erfinden. Er wird nicht im Stande sein, ähnliche Verbindungen, Verwickelungen, Hemmnisse, Kämpfe und Fortgänge zu erfinden, ohne bald die Gesetze der Natur, bald die des Rechts, bald die der menschlichen Seele hier und da zu umgehen oder zu verletzen, weil die Zahl der einwirkenden Kräfte bei jeder reichern Begebenheit zu gross ist. Die Tiefe der Gefühle, die Festigkeit der Charaktere, das Interesse an den Kämpfen und ihrer Lösung geht aber wesentlich aus der festen Innehaltung dieser Gesetze der Natur und des Geistes hervor. Jeder Nachlass hierbei erleichtert die Ent-

wicklung, mindert die Schwierigkeiten des Kampfes, die Wirksamkeit der Lösung und verflacht somit die Tiefe der Gefühle und die Grösse der Charaktere.

20. Wenn deshalb für die grossen epischen und dramatischen Dichtungen immer eine reale Unterlage, eine grosse nationale That gewählt worden ist, an der durch Komposition nur in Einzelnem nachzuhelfen erforderlich war, so ist dies von den Dichtern nicht bloss aus Scheu vor der Schwierigkeit der Komposition an sich geschehen, sondern wesentlich in dem dunklen Gefühl, dass nur in solchen grossen realen Stoffen der reichste und tiefste Inhalt für das Kunstwerk zu finden und nur damit die grösste Wirkung auf den Hörer zu erreichen ist. Der grosse Dichter weiss dabei die dem Realen fehlende volle Einheit und beruhigende Lösung mit geringen Aenderungen, mit kleinen Zusätzen zu erreichen und so die Vorzüge des Realen mit den Erfordernissen des Kunstwerks zu vereinen.

21. In den Dramen des Aeschylos ist das Reale oft zu getreu auf Kosten der Einheit und Lösung festgehalten; in den Tragödien des Euripides zeigt sich schon der entgegengesetzte Fehler; der Dichter hat die reale Unterlage durch Komposition schon auf Kosten der Tiefe des Inhalts verflacht. Sophokles hält hier die klassische Mitte. Ein Muster der Anpassung des Realen an die Forderungen des Kunstwerks enthält der »Coriolan« und »Antonius und Kleopatra« von Shakespeare, dagegen ist in seinem »Cäsar« das Reale zu sehr auf Kosten der Einheit und Lösung geschont und noch mehr gilt dies für die meisten seiner Dramen aus der englischen Geschichte.

22. Meisterhaft sind seine Ergänzungen des realen Stoffes der Legenden durch Komposition in seinen grossen Tragödien, im Hamlet, in Romeo und Julie u. s. w. Schiller und Göthe stehen beide in diesem Theile der dichterischen Aufgabe Shakespeare nach. Die komponirenden Ergänzungen des historischen realen Stoffes im Don Carlos (Posa), im Wallenstein (Episode der Thekla), im Götz (Adelheid und Franz), im Egmont (Klärchen, Vision am Schluss) dienen nicht grade der höhern Einheit und der tiefern Lösung dieser Tragödien und sind deshalb keine Verbesserung der desfallsigen Mängel des realen Stoffs.

23. Selbst mittelmässige Dichter machen an sich die Erfahrung, dass die reale Unterlage schwer durch freie Komposition zu ersetzen ist. Viele von ihnen haben ein bis zwei vorzügliche Romane geliefert, während alles Uebrige gegen diese Leistungen ausserordentlich zurückgeblieben ist. Diese sonderbare Erscheinung erklärt sich nur daraus, dass die realen Charaktere und Ereignisse, welche diese Dichter in ihrem realen Leben kennen gelernt, grade nur für diese ihre ersten

Werke zureichten. Der Stoff für die späteren musste aus der freien Komposition beschafft werden und blieb nun erheblich hinter jenen realen Unterlagen zurück.

3. Die Begründung des Begriffes.

1. So wie bei den einzelnen Bestimmungen des Schönen überhaupt die Frage nach ihrem Grunde hervortrat, so erhebt sie sich auch hier für die Bestimmungen des Kunstwerks, durch welche es über dem elementaren Schönen steht. Man kann fragen: weshalb begnügt sich der Mensch nicht mit dem elementaren Schönen? was treibt ihn darüber hinaus? weshalb geht grade die Thätigkeit der begabtesten Künstler auf die Herstellung des Kunstwerks? weshalb verlangt der Hörer und Beschauer nach jener reichen Mannichfaltigkeit, jener strengern Einheit und beruhigenden Lösung, wie sie im Kunstwerk sich findet?

2. Es ist derselbe Grund, der auch im Leben, im Realen, über das einfache, stille, alltägliche Leben hinaus zu kühnen Thaten, zu grossen Unternehmen oder zu Verwicklungen und Kämpfen innerhalb der bürgerlichen Verhältnisse treibt. Der kräftigere Mensch mag schon im Realen nicht auf der Oberfläche des Lebens verharren; es verlangt ihn nach den tieferen und mächtigeren Gefühlen, wie sie nur aus schweren Kämpfen, aus der Verfolgung weit liegender Ziele hervorgehen können. Die Lust aus der Ehre, aus der Macht steigt mit der Grösse des Unternehmens, mit dem Umfange der Mittel, mit der Zahl und der Macht der Gegner. Die Lust aus der Hoffnung, aus der Menschenliebe steigt mit der Bedeutung des Endziels, mit der Ausdehnung seiner Wirkungen auf ganze Klassen, Stände und Völker. Die sittlichen Triebfedern wie die Leidenschaften werden nur erhaben durch einen grossen Zweck, durch einen ebenbürtigen Gegner; nur in dem Unfassbar-Grossen kann der Mensch seinen Drang nach dem Aufgehen des Ichs in die Erhabenheit Gottes oder des Vaterlandes befriedigen.

3. Wenn somit schon in dem realen Leben keine Gefahr und keine Schwierigkeit die kräftigen und geistig hervorragenden Menschen hindert, Kühnes und Schwieriges zu unternehmen und ferne Ziele sich zu stecken, so wird dasselbe Gefühl in idealer Form nach den Bildern solcher Grösse, solcher Erhabenheit, solcher Kämpfe innerhalb der idealen Welt treiben, d. h. es wird zu dem Kunstwerk führen. Je unbedeutender, flacher das reale Leben für die Mehrzahl der Menschen

verläuft, desto mächtiger wird ihr Verlangen nach dem Grossen und Erhabenen, und da es ihnen unmöglich ist, es im Realen zu erreichen oder im Realen zu vollführen, so wird es in Bildern dargestellt und in Bildern aufgesucht, um jenen Gefühlen wenigstens in idealer Form Befriedigung zu gewähren.

4. Nicht Jeder kann Grosses selbst vollbringen; nicht Jeder kann in Zeiten grosser Ereignisse leben; nicht Jeder kann in die Kämpfe um die erhabenen Güter des Lebens eintreten und dennoch will Jeder dies Grosse, dies Erhabene, dies Hinreissende nicht bloss wissen, nicht bloss aus der Geschichte trocken mitgetheilt erhalten, sondern er will es selbst fühlen und gleichsam selbst erleben. Welche andre Macht kann dies gewähren, als die Kunst? Sie allein besitzt die wunderbare Kraft, durch ihre Bilder das Ferne, das Vergangene wieder gegenwärtig zu machen und in dem Beschauer nicht bloss das Wissen, sondern auch das Mitgefühl wachzurufen und alle jene Empfindungen ideal zu wecken, wie sie die Brust jener Männer real erfüllt haben, welche dieses Grosse, dieses Erhabene selbst vollführt, daran Theil genommen oder es erlebt haben.

5. Was hier für die Gefühle des Erhabenen dargelegt worden, gilt auch für die der Lust und somit für das einfach-schöne Kunstwerk, welches diesen Lustgefühlen gerecht wird. Auch hier bietet das reale Leben selten die Fülle und Tiefe der Gefühle, welche seinen Kern ausmachen; der Mensch verlangt auch hier aus der Alltäglichkeit heraus und da im Realen ihm dies nicht möglich ist, so muss das Kunstwerk der idealen Welt dafür eintreten.

6. Aus diesen Gründen bleibt der Mensch nicht bei dem elementaren Schönen stehen, sondern schreitet zu dem Kunstwerk fort; nur dieses kann durch seine Mannichfaltigkeit, seine Einheit und seine Lösung das Bild jener erhabenen Thaten, jener tiefen Verwicklungen des Lebens, jener Fülle von Empfindungen bieten, nach welchen der Mensch in nie verlöschender Sehnsucht verlangt. Deshalb setzt der Künstler sein ganzes Leben, seine ganze Kraft an die Herstellung des Kunstwerks; deshalb sucht auch der Aermste im Volke es auf und legt sich Entbehrungen im Realen auf, um mit dem Künstler wenigstens ideal diese Höhen des Lebens zu gewinnen. Deshalb spricht Zeus zu dem armen Dichter: »Willst du in meinem Himmel mit mir »leben: so oft du kommst, er soll dir offen sein.«

7. So wie die idealen Gefühle der Grund sind, aus dem das Schöne überhaupt hervorgeht, so sind sie es auch, und zwar in ihrer höchsten Entwicklung, auf denen das Kunstwerk ruht. So wie das Schöne trotz dieses Ursprungs seine feste Gegenständlichkeit an dem

seelenvollen Realen überhaupt besitzt, so hat auch das Kunstwerk seine gegenständliche Grundlage in den erhabenen Vorgängen der Natur und Geschichte und in den tiefern Verwicklungen der Gesellschaft, welche von diesen höchsten Gefühlen der Lust und des Sittlichen getragen werden.

B. Die Mannichfaltigkeit des Kunstwerks.

1. Das dichterische Handlungsbild.

a) Die Weltlage.

1. Die Mannichfaltigkeit ist die Bestimmung des Kunstwerks, welche zuerst hervortritt. Sie ist am ausgebildetsten in den grösseren Werken der Dichtkunst; es scheint deshalb gerathen, sie in diesen, wo sie immer als Handlungsbild auftritt, zunächst zu betrachten; die Anwendung der hier gefundenen Begriffe auf das Stimmungsbild und die anderen Künste wird dann leichter geschehen können. Bei dieser Betrachtung kann es nicht mehr darauf ankommen, die letzten Elemente aufzusuchen; dies ist bereits früher geschehen; im Kunstwerk erscheinen diese Elemente bereits gestaltet und zu grösseren Bestandtheilen verbunden; sie sind daher hier in dieser Form zu betrachten.

2. Es lassen sich dann an den grossen epischen und dramatischen Dichtungen drei Bestandtheile unterscheiden: 1) die allgemeine Weltlage, in der die Handlung vor sich geht; 2) die Handlung oder das Unternehmen selbst und 3) der Verlauf desselben nach Anfang, Mitte und Ende. Die Darstellung wird dieser Ordnung zu folgen haben.

3. Die Weltlage ist der Boden, auf dem die Handlung, die Begebenheit der Dichtung vor sich geht; sie ist schon vor der Handlung da und bleibt auch, nachdem diese geendet hat. Diese Weltlage enthält die allgemeinen Stoffe und Kräfte, welche sich nach festen Gesetzen zu organischen und unorganischen Gebilden, zu natürlichen und sittlichen Einrichtungen gestalten und damit den handelnden Personen sowohl die Ziele setzen, wie die Mittel bieten, um jene zu erreichen. Diese allgemeine Weltlage ist gleichsam der Kampfplatz, dessen Gesetze innegehalten werden und in dessen Schranken die Thaten der Handelnden und ihrer Gegner sich vollziehen müssen.

4. Für das Kunstwerk ist dieser feste Boden unentbehrlich; nur durch ihn erhält die Handlung Gestalt und Bestimmtheit. Es ist der

Mangel der indischen Dichtungen, dass sie dieses festen Bodens entbehren; nur deshalb geräth die Handlung in ihnen in das Maasslose, die Gestaltung in das Nebelhafte. Trotz der Steigerungen in das Ungeheure verfehlen diese Dichtungen ihre Wirkung. Auch die alten nordischen Dichtungen leiden an diesem Mangel. Weil der christliche Gott über der Welt steht, weil für ihn kein Gesetz gilt und keine Schranke besteht, so entzieht sich sein Wesen ebenfalls der künstlerischen Gestaltung und sein Handeln dem Kunstwerk. Die Messiade von Klopstock versucht vergeblich dies Hinderniss zu überwinden. Nur lyrisch, wie in den Psalmen und Oden, kann solche Unendlichkeit in elementaren Bildern gefeiert werden.

5. Es ist bereits früher dargelegt worden, dass der Dichter das Recht hat, in Gestaltung dieser Weltlage über die reale Welt hinauszugehen und sich einen Boden für seine Handlung zu schaffen, welcher die Gesetze der Natur und der Sittlichkeit mehr oder weniger verlässt. Aber so frei er in der ersten Bildung dieser idealen Welt ist, so streng ist er in dem Fortgange seines Werkes an die einmal gewählte Welt gebunden. Nur dann kann die Kraft und die Ausdauer seiner Helden sich bewähren; nur dann können die Gefühle bis in ihre Tiefe sich offenbaren. Wäre dem Dichter gestattet, die Gesetze seiner einmal gebildeten Welt fortwährend wieder umzustossen, um seinen Helden aus schwierigen Lagen zu befreien und dem Siege zuzuführen, so würden seine Personen so gleichgültig bleiben, wie die Drahtpuppen, welche kommen und tanzen und verschwinden je nach dem Belieben dessen, der ihre Drähte in der Hand hält.

6. Die Weltlage ist theils eine natürliche, theils eine von dem Menschen selbst geschaffene; in jener herrschen die Natur-, in dieser die sittlichen Gesetze. Man hat gegenwärtig immer mehr erkannt, dass die Gestaltung der sittlichen Welt von der Beschaffenheit der natürlichen bedingt ist. Das Klima, die Gebirge oder Ebenen des Landes, die Zugänglichkeit zum Meere, die Fruchtbarkeit des Bodens, der Reichthum oder Mangel an Wäldern, Flüssen und Quellen lassen ihren Einfluss deutlich in den Sitten, in der Lebensweise, in dem Recht und in den staatlichen Einrichtungen eines Volkes erkennen. Am strengsten gilt dies für die ältesten Bewohner; später kann durch Völkerwanderungen, Eroberungen, Uebertragung von Religion und Recht aus einem Lande in das andre dieser Einfluss verdunkelt werden.

7. Die allgemeine sittliche Weltlage ist daher auf der Erde nicht überall die gleiche; sie zeigt Unterschiede bis zu den äussersten Gegensätzen und diese Unterschiede machen sich auch in den Werken

der Dichter geltend. Die zu heissen und die zu kalten Erdstriche bleiben erheblich gegen die Kulturzustände der mittlern Zone zurück. Aber selbst die Negervölker in Afrika sind keine reinen Wilden; auch die rohesten Stämme besitzen die sittlichen Anfänge des Tauschverkehrs, der Ehe, der Familie, der Stammesgenossenschaft und einer fürstlichen Gewalt. Dasselbe gilt für die Eskimo- und Indianer-Stämme in den Polarländern.

8. Zwischen diesen Extremen liegen auf der nördlichen Hälfte der Erde die Kulturländer alter und neuer Zeit. Je mehr die Macht des Menschen über die Natur hier im Lauf der Zeit gestiegen ist, desto mehr ist diese Kultur von Süden nach Norden aufgerückt. Von den oberen Ländern des Nils und des Indus ist sie allmählig nach dem Meere zu, nach Kleinasien und Griechenland vorgedrungen. Später ist sie nach Italien, Spanien, Gallien übergegangen. Im Beginn des Mittelalters rückte sie nach Deutschland, England und Skandinavien vor und in der Gegenwart erscheinen diese nördlichen Länder mit Frankreich und Nordamerika als die wichtigsten Träger der Gesittung und Freiheit.

9. Die Kultur hat indess im Lauf der Jahrhunderte nicht bloss diese äusserliche Bewegung genommen, sie ist auch im Innern vorgeschritten. Alle Formen des Verkehrs, die sittlichen Gestalten der Ehe, der Familie, der Gemeinde und des Staats, die Religion und die Völkerverbindungen haben sich seit dem Beginn der Kultur am Nil und Indus wesentlich verändert und vertieft. Die Moral hat sich schärfer von dem Recht geschieden, die Sklaverei ist vertilgt, die Arbeit geehrt, die Polygamie ist der Monogamie ziemlich gewichen; der Wille der Völker ist der Macht der Fürsten gegenübergetreten und die Gränzen der Rechte beider sind geregelt; die polytheistischen Religionen sind dem Monotheismus des Christenthums und des Islams gewichen.

10. Diese Unterschiede in der natürlichen und sittlichen Weltlage nach Land und Zeit zeigen sich von der höchsten Bedeutung für die Dichtung. Indem die Handlung, welche der Dichter vorführt, auf diesem Boden vor sich gehen muss, erhellt, dass sie um so geringer, matter und kleinlicher ausfallen wird, je weniger die natürlichen Mittel und die sittlichen Zustände des Volkes die Ausführung grosser Unternehmen, die Verfolgung fern liegender Ziele und Kämpfe der Völker unter einander und mit ihren Herrschern gestatten. Je weniger die Ehe, die Familie, der gewerbliche und gesellige Verkehr entwickelt ist und je mehr damit den Gefühlen die Mittel und Formen für ihre freie Entfaltung und ihre tiefen Ausbrüche fehlen, desto weniger können

die Dichtungen in ihrem Stoffe Grösse, Feinheit und Tiefe des Inhalts bieten.

11. Deshalb entbehren jene rohen Völker des heissen Südens und des eisigen Nordens aller grossen epischen und dramatischen Dichtungen. Es fehlten ihnen die realen Vorbilder dazu in ihrem Leben; bei ihren dürftigen sittlichen Gestalten war jede reale grosse Unternehmung, jede Mannichfaltigkeit der Charaktere und Ereignisse eine Unmöglichkeit. Erst bei den Indern, Persern und Juden zeigen sich diese ersten Bedingungen der Kultur und somit auch die ersten Versuche grösserer Dichtungen. Bei den Griechen erreicht dann später das staatliche und Familienleben die Festigkeit und Mannichfaltigkeit, welche das Handeln im Grossen möglich macht und damit auch der Kunst den Stoff für ihre grossen Werke liefert.

12. Von da ab geht die Fortbildung der sittlichen Welt stätig weiter; die Völkerwanderung und die Kämpfe des Islam unterbrechen sie nur auf einige Jahrhunderte; aber selbst in jenen wilden Zeiten geht die neue Religion ihren Entwicklungsgang fort und die staatlichen und Verkehrsbildungen folgen ihr nach. Die Veränderung geschieht allmählig, aber sie umfasst alle Verhältnisse des Lebens und so zeigen sich die Kulturzustände der Griechen und Römer, die des Mittelalters und die der modernen Zeit als völlig verschiedene Welten.

13. In jeder dieser Epochen bestehen wohl dieselben Grundgefühle der Seele, allein in jeder sind andere Arten derselben die herrschenden; in jeder bestimmen andere Gefühle das Handeln und die Thaten der Völker und ihrer Führer; in jeder dieser Zeiten ist die Macht des Menschen über die Natur eine andere und in jeder sind die Formen andere, zu denen das sittliche und gewerbliche Leben sich gestaltet hat. Die Religion, die Macht der Kirche, das Kriegswesen, die erwerbenden Thätigkeiten, die Stände, die Verfassung des Staats sind in allen diesen Perioden verschieden, und diese Verschiedenheit ist so gross, dass der Mensch der Gegenwart nur nach längeren Studien im Stande ist, sich in jenen frühern Welten zurecht zu finden und die Vorgänge derselben zu verstehen.

14. Diese Unterschiede der allgemeinen Weltlage kehren auch in den grossen Dichtungen wieder. In jeder derselben findet der Leser sich in eine neue Welt versetzt. Welcher Abstand besteht zwischen den beiden grossen epischen Dichtungen der Inder und denen der Griechen! wie völlig verschieden sind nicht die Weltlage, die Sitten, die Religion, die Staatszustände in den Nibelungen von denen bei Homer! wie ganz anders wieder in dem Shanahme des Firdusi, und wie anders in den epischen Dichtungen des Ariost und

Tasso! welchen neuen grossen Unterschied zeigt die Welt in den Dichtungen Byron's und in »Herrmann und Dorothee«! In den Dichtungen dieser verschiedenen Epochen ist der Boden jedesmal ein anderer, und diese Veränderung durchdringt ebenso die Charaktere, wie die Handlung.

15. Diese Erwägungen zeigen die hohe Bedeutung der allgemeinen Weltlage für das dichterische Kunstwerk. Diese Bedeutung ist zwar von jeher in den Systemen bemerkt worden, allein man hat bis in die neueste Zeit die Meinung festgehalten, dass der wahre Boden für das grössere dichterische Kunstwerk nicht in der Gegenwart zu suchen sei, sondern in einer viel frühern, den Anfängen der Kultur näher liegenden Zeit.

16. So sagt Hegel (X. A. 335): »Am geeignetsten für die ideale »Kunst wird sich der Zustand erweisen, der in der Mitte steht, zwi»schen den goldenen idyllischen Zeiten und den vollkommen ausge»bildeten allseitigen Vermittelungen der bürgerlichen Gesellschaft. »Es ist der heroische Weltzustand. Dieses Zeitalter ist nicht mehr »auf die idyllische Armuth geistiger Interessen beschränkt, sondern »geht zu tiefern Leidenschaften und Zwecken über; aber die nächste »Umgebung der Individuen, die Befriedigung ihrer unmittelbaren Be»dürfnisse ist noch ihr eigenes Thun. Die Nahrungsmittel sind noch »einfacher; die Helden schlachten und braten selber; Pflug, Schild, »Helm, Schwert sind ihr eigenes Werk oder sie sind mit der Zubereitung vertraut. In einem solchen Zustand hat der Mensch in allem, »was er benutzt und was ihn umgiebt, das Gefühl, dass er es aus »sich selbst hervorgebracht, dass es ihm nichts Fremdes ist. Solch »einen Zustand finden wir z. B. bei Homer.«

17. Noch viel entschiedener wird über die Prosa der modernen Zeit von Andern geklagt. So sagt Vischer von der Gegenwart (II. 291): »Das Individuum, jetzt nach innen eine Welt, nach aussen thatlos, »verzehrt sich in sich, wird zerrissen, dann blasirt. Völlig naturlos, »verschliesst es sich inmitten der Mittheilung. Gutes und Böses hasst »die Fülle der Erscheinung; alle gesellige Bewegung wird flach und »unwahr. Sinnlichkeit wird Lüsternheit. Der Freude scheut man sich; »Absichtlichkeit hebt allen Genuss auf. Völlige Kalheit, armselige »Knappheit, schmutzige Farblosigkeit, unstete Bettelei. Dagewesene »Formen sind zum Gesetz erhoben, während eine Menge neuerer Erfindungen die lebendige Bethätigung der Individualität abschneidet.«

18. So scharf dieser Tadel ist, so unbestimmt und nebelhaft bleibt doch das, was man als Besserung von der Zukunft erwartet. Vischer verlangt (II. 297): »Wiedereinführung des Subjekts in objek»tive Lebensformen; Wiederherstellung des Unmittelbaren; Begrün-

»dung innerer Bildung; die wahre Freiheit soll wieder schöne Kultur-»formen erzeugen.« Diese völlig unklaren und unbestimmten Forderungen an die Zukunft müssen billig auch jenen Tadel der Gegenwart verdächtig machen. Und in Wahrheit ist leicht zu zeigen, dass diese Klagen, so allgemein man sie auch hören und in den Kritiken täglich lesen muss, nicht begründet sind; dass sie vielmehr aus einer einseitigen Auffassung des Schönen hervorgehen.

19. Es ist wesentlich die Vorliebe für das Formschöne der alten Welt und für das Naturalistisch-Schöne des Mittelalters, aus welcher diese Klagen entspringen. Wenn diese Arten des Schönen die allein berechtigten wären, so würden diese Vorwürfe begründet sein; allein es ist bereits früher (II. 92, 97) ausführlich gezeigt worden, dass diesen Arten des Schönen das Geistig-Schöne mit gleicher Berechtigung gegenüber steht und dass die Wissenschaft kein Recht hat, diesem den gleichen künstlerischen Werth mit jenem zu bestreiten.

20. Es ist bereits dargelegt worden (I. 151), dass die Gefühle oder das Seelische in der Gegenwart nicht abgenommen haben und gegen die Vorzeit nicht gesunken sind; im Gegentheil, die Gegenwart steht in der Mannichfaltigkeit und in der feinen Ausbildung der Gefühle und Charaktere weit über allen frühern Zeiten und selbst über den klassischen Zeiten der Griechen und Römer. Schon das Mittelalter überragt in dieser Beziehung jene alten Zeiten und alle sittlichen Gestaltungen des heutigen Lebens übertreffen an Tiefe die antiken. Die christliche Religion hat einen Reichthum von sittlichen und religiösen Gefühlen aufgeschlossen, von denen die antiken Religionen und ihre Gottesverehrung keine Spur zeigen. Ebenso hat das Familienleben durch die Freiheit des Gesindes, durch die höhere Stellung der Frau, durch die sorgfältigere Erziehung der Kinder, durch die Aufnahme von Wissenschaft und Kunst in das häusliche Leben unendlich an Mannichfaltigkeit und Innigkeit der Gefühle gegen das Alterthum gewonnen.

21. In gleicher Weise hat sich das Recht für die Verhältnisse des bürgerlichen Verkehrs und für die Gestaltung der Gemeinde und des Staats zu einer Fülle von Unterschieden und Feinheiten entwickelt, von denen bei den Griechen und selbst bei den Römern nur erst die Anfänge zu finden sind. Ebenso erscheint jene vielgerühmte Freiheit der antiken Republiken nur als ein ziemlich schwankender und ungesicherter Rechtszustand nach innen; nach aussen aber nur als die rohe despotische Gewalt einer Stadtgemeinde über die ihr unterworfenen Gebiete. Erst die moderne Zeit hat die Formen gefunden, wie durch Vertretung und durch das Mittel der öffentlichen Meinung

die Bevölkerung grosser Länder an der Staatsgewalt wahrhaft Theil nehmen kann, und doch die Grundrechte des Einzelnen gegen alle Staatsmacht sicher gestellt werden können.

22. Die Gefühle der Liebe, der Ehre haben in dem Mittelalter und der modernen Zeit eine Ausbildung und Mannichfaltigkeit erhalten, die dem Alterthum völlig abgeht. Die Gegensätze der Interessen der verschiedenen Stände, des Besitzes und der Arbeit, der Bildung und des schlichten Wesens haben eine grössere Tiefe erhalten; sie sind aus dem Gebiete roher Gewalt in die Bahnen einer allmähligen friedlichen Entwicklung getreten, in der mit Hülfe der Wissenschaft die Lösung für Fragen gesucht wird, die dem Alterthum nicht einmal dem Namen nach bekannt waren. Der Begriff der Gleichheit der Bürger ist trotz des unendlich gestiegenen Reichthums in einer Weise gegenwärtig verwirklicht, die selbst dem Aristoteles als eine Unmöglichkeit erschien.

23. Wenn diese grossen Fortschritte in der Entwicklung von Gesellschaft und Staat der modernen Zeit nicht geleugnet werden können, wenn alle Klagen über die Gegenwart nur daher kommen, dass die Forderungen an das Leben und an den Staat sich in das Ausserordentliche, im Vergleich zu früher, gesteigert haben, so ist es unmöglich, dass der Gegenwart der Stoff für das Schöne ausgegangen sein könnte. Das Schöne ist nur das Bild des seelenvollen Realen und wenn dieses seelenvolle Reale in der Gegenwart nicht abgenommen, sondern in mannichfachern, reichern Formen sich entwickelt hat, so kann auch der Stoff für das Schöne sich nicht gemindert haben.

24. Alles, was sich geändert hat, sind nur die Erscheinungen, in denen das Seelische sich jetzt kund giebt; die Welt ist nicht prosaischer, nicht seelenloser geworden, nur die Formen, in denen der Inhalt sich offenbart, sind andere und feinere geworden und nur, weil man dies verkennt, weil man hartnäckig an den Formen vergangener Zeiten festhält, meint man mit ihnen auch das Seelenvolle selbst, in der Gegenwart verloren zu haben.

25. Es ist richtig, dass die moderne Zeit keine trojanischen Helden, keinen Herkules und keinen Theseus aufweisen kann; es ist richtig, dass nicht mehr ganze Völker sich in Bewegung setzen, um das Kreuz auf dem Grabe Christi wieder aufzurichten; es ist richtig, dass man nicht mehr jenes äussere Gepränge, jene pomphaften Feierlichkeiten, jene verschwenderischen und dabei rohen Feste liebt, wie in frühern Jahrhunderten; es ist richtig, dass die Waffen und die Rüstung an malerischen Formen gegen sonst verloren haben; dass

der Einzelne sich mehr unterordnen muss und mehr in das Allgemeine sich verliert; es ist richtig, dass die Kleidung, der Hausrath eintöniger geworden sind; dass die Gefühle in dem äussern Benehmen, in Geberden, im Sprechen, in der Unterhaltung weniger stark hervortreten, als in frühern Zeiten.

26. Aber deshalb sind jene Gefühle, jene Leidenschaften, welche sonst die Welt bewegten, jetzt nicht verschwunden. Was sie an wilden Ausbrüchen, an starken Formen verloren haben, haben sie an feinerem Ausdruck und Mannichfaltigkeit der Gegensätze gewonnen. Ist überhaupt der Inhalt des Seelischen geblieben, ja gestiegen, so muss dieses Seelische nothwendig auch jetzt seinen entsprechenden Ausdruck, seine Formen und sinnliche Darstellung besitzen. Nach der eignen Lehre Hegel's ist die Idee nie ohne ihre Verwirklichung; das Vernünftige ist nach Hegel auch das Wirkliche und deshalb wird der Mensch immer die Formen und die Wege finden, um seinen Gefühlen, dem Kern seines Wesens, den entsprechenden Ausdruck zu geben.

27. Ist dies richtig, und es ist nur die Folgerung aus den obersten Grundsätzen der menschlichen Natur, so kann der Stoff für das Schöne in der Gegenwart nicht abgenommen haben, vielmehr muss er gewachsen sein; aber allerdings sind die Formen zarter, feiner geworden, und derjenige wird mühsamer danach suchen müssen, welcher den Inhalt des Schönen nur in den derben Formen vergangener Jahrhunderte zu erkennen gewohnt ist. Jene Neigung, das Schöne in die oft gesehenen und gewohnten Formen für sich zu verlegen, welche früher besprochen worden ist, macht sich selbst bei den Männern der strengen Wissenschaft geltend. Nur daraus erklärt sich ihre Klage über die Prosa der Gegenwart. Das Formschöne der antiken Welt haben sie in ihrer Jugend zuerst in der Schule kennen gelernt und in den Jahren, wo die Eindrücke am tiefsten sind, sich ausschliesslich damit beschäftigt. Daran hat sich im besten Falle dann das Studium der naturalistischen Werke des Mittelalters und der spätern Zeit angeschlossen. Die Empfänglichkeit für das moderne Geistig-Schöne ist damit geschwächt worden und wo das unmittelbare Gefühl sich der Macht dieses Schönen nicht entziehen konnte, ist es doch von der Kritik als eine Ausartung des Geschmacks zurückgewiesen worden.

28. So erklärt sich die Ueberschätzung der antiken Kunstwerke, wie sie bei Winkelmann, bei Göthe in seiner spätern Zeit, bei Hegel und bei den meisten Philologen sich findet; eine Ueberschätzung, die in der wissenschaftlichen Behandlung des Schönen zu den einseitigsten Theorien geführt hat. Daraus erklärt sich ebenso die Ueberschätzung des Naturalistisch-Schönen des Mittelalters, welches im Vergleich zur

Gegenwart den Gefühlen und Stimmungen einen kräftigern und einseitigern Ausdruck in Mienen, Geberden, Bewegung, Kleidung, Reden und Benehmen gab.

29. Weil man für jenes Formschöne der antiken Welt und für jenes Naturalistisch-Schöne des Mittelalters jetzt in dem realen Leben keine Unterlage mehr findet, deshalb meint man, der Stoff für das Schöne überhaupt sei verschwunden und die Prosa, das Bedeutungslose herrsche allein in der Gegenwart. Aber schon die grosse Zahl von Werken, welche in allen Künsten alljährlich bei den gebildeten Nationen der Erde erscheinen, sollte gegen solche Ansicht bedenklich machen. Wenn auch viel Mittelmässiges und Mangelhaftes hierbei einfliesst, so sind doch auch wahrhafte Kunstwerke darunter und selbst das Mangelhafte zeigt oft überraschend schöne Elemente, denen nur die sorgfältigere Behandlung, die Einheit oder Lösung fehlt, um die Bedingungen des Kunstwerkes zu erfüllen.

30. Diese schöpferische Thätigkeit im Idealen wäre in der Gegenwart unmöglich, wenn der Stoff für das Schöne in ihr abgenommen hätte. Allerdings greift ein Theil dieser Werke zu Stoffen früherer Zeit zurück, allein die Zahl derer, welche sich mit modernen Stoffen befassen, oder antike Stoffe nur im modernen Sinne behandeln, bleibt weitaus die überwiegende. Die Romane, das feine Lustspiel, die Posse, das bürgerliche Schauspiel, die lyrischen Dichtungen, die Genre- und landschaftlichen Gemälde, die Statüen zu Ehren berühmter Zeitgenossen nehmen ihren Stoff ausschliesslich aus der modernen Zeit; nur die Tragödie und ein Theil der Bauwerke, sowie ein Theil der historischen und heiligen Gemälde gehen auf frühere Zeiten zurück.

31. Wenn so schon die Kunstwerke selbst gegen jenen Tadel der Gegenwart als Zeugen für das Gegentheil auftreten, so zeigt auch die nähere Betrachtung der modernen Welt, dass das Seelenvolle in ihr nicht abgenommen hat. Man lässt allerdings die Gefühle in dem gewöhnlichen Leben, in der Gesellschaft nicht mit der Deutlichkeit wie sonst hervortreten; aber für den Kenner beleben sie den Umgang, den geselligen Verkehr jetzt stärker, wie sonst; die Aeusserungen und Wendungen sind nur feiner geworden. Ein einziges Wort, eine leise Betonung, eine kaum merkliche Geberde sagt jetzt mehr als die langen feierlichen Phrasen und Komplimente der frühern Gesellschaft. Die Kleidung der Männer ist eintönig geworden; aber um so mehr ist der Blick auf das Antlitz, auf die Geberden und Bewegungen gerichtet und findet hier in deren feineren Ausbildung volle Entschädigung für jene naturalistischen Formen, die durch ihr Uebermaass

die Individualität mehr verdeckten, als jetzt die eintönige dunkle Kleidung.

32. Die Formen der Gesellschaft sind jetzt von einem unendlichen Ballast befreit, der früher wie ein Alp auf alles Seelische drückte und es ertödtete. Das offizielle Gepränge, die Aufzüge, die Volksfeste, die Mannichfaltigkeit der Belustigungen haben abgenommen; allein auch hier ist nur das Geistig-Schöne, aber nicht das Prosaische an deren Stelle getreten. Man lebt äusserlich einfacher, gleichförmiger, aber die Gefühle der Lust und der Sittlichkeit sind nicht verschwunden, sondern sie äussern sich in feinern, durchdachtern und damit treffendern Weisen. Die frühere Zeit war naturalistisch; aber ihre Formen waren allmählig erstarrt, die Individualität war erdrückt und es war nur die leere Erscheinung geblieben. Gustav Freytag hat in seinen Mittheilungen aus der Vorzeit an drei Liebesbriefen, deren jeder in einem der letzten drei Jahrhunderte geschrieben worden ist, ein Beispiel geliefert, wie unendlich beschränkt und förmlich der Ausdruck dieses stärksten und durch alle Zeiten gleichen Gefühls in den frühern Jahrhunderten war, im Vergleich gegen jetzt. Alle Empfindung ging in starren Redensarten unter, die in der Schule und von der Mama eingelernt waren.

33. Ebenso haben sich auch im grossen Handeln nur die Formen geändert. Der Muth des Einzelnen kann sich in den heutigen Schlachten noch ebenso kenntlich äussern, wie bei den Griechen und bei den Kreuzfahrern; man braucht nur auf die Einzelheiten des Krieges von 1866 einzugehen, um sich davon zu überzeugen. Dichtung und Malerei finden in den Vorfällen desselben reichen Stoff, wenn auch die Panzer und die Schwerter nicht mehr die Hauptrolle spielen. Die Feldherren und die Fürsten sind in dem letzten Kriege, wie hunderte von Anekdoten lehren, ebenso individuell, so gross hervorgetreten, wie Agamemnon und Nestor und Achill.

34. Die staatsmännische Weisheit und die sittliche Begeisterung für das Allgemeine findet in den modernen Formen des öffentlichen Lebens, in den Verhandlungen der Kabinette, in dem Verkehr der Diplomaten, in den Versammlungen des Volkes und seiner Vertreter einen gleich treffenden und individuellen Ausdruck, wie in den Berathungen und Versammlungen der Könige und Völker bei Homer. Die Reisen kühner Seefahrer, die Wagnisse muthiger Männer im Innern Afrika's bieten einen Stoff, der sich mit dem Zuge der Argonauten und mit den Thaten des Herkules an Tiefe und Ausdauer der Gefühle ebenso messen kann, wie an Grösse des Erfolges.

35. Wenn trotzdem die Meinung sich dagegen sträubt, die mo-

derne Welt ebenso reich an dichterischen Stoffen zu finden, wie jene Zeiten der griechischen Heroen, so liegt es nur darin, dass diese alten Zeiten von der Gegenwart nur in der idealisirten Form gekannt sind, welche sie durch Homer, Hesiod und die grossen dramatischen Dichter der Griechen erhalten haben. Damit sind jene heroischen Zeiten bereits von ihrer Prosa gereinigt worden, die ihren realen Zuständen ebenso angehaftet hat, wie der Gegenwart. Von dieser kennt umgekehrt jeder zunächst nur diese reale, mit Prosa versetzte Seite, und nur indem diese reale moderne Zeit mit jener idealen Heroenzeit verglichen wird, scheint letztere der bessere Boden für die Dichtung; in Wahrheit hat aber jene Heroenzeit des Prosaischen mehr, wie die Gegenwart enthalten.

36. In Folge des jetzt vorherrschenden Geistig-Schönen kann allerdings das Epos in seiner alten Form, wie es Homer bietet, nicht mehr die Aufgabe des modernen Dichters sein. Die Gegenwart hat für dieses breite, in dem Aeusserlichen sich ergehende Form-Schöne nicht mehr die gleiche Empfänglichkeit, wie jene Zeiten; allein diese Veränderung des Geschmackes ist kein Beweis, dass in der Gegenwart der Stoff für das Schöne sich verloren habe; sie beweiset nur, dass dieser Stoff nicht mehr in den alten Formen gesucht werden darf. Dafür hat die Gegenwart neue Arten der Dichtung gebildet, welche jene alte Zeit nicht kannte und in welchen der seelenvolle Stoff der heutigen Zeit ebenso vollendet zu einem Schönen erhoben werden kann, wie der Stoff der antiken Zeiten in den damaligen Formen.

37. Nach Erledigung dieser Frage bleibt eine zweite übrig, welche die Verbindung der Weltlagen verschiedener Zeiten betrifft. Jede Weltlage bildet in sich ein eng zusammenhängendes Ganze; sowohl die unorganische wie die organische Natur bedingen einander; die sittliche Gestaltung ist durch jene bedingt und ihre einzelnen Formen des Verkehrs, des Familien- und öffentlichen Lebens stehen unter sich in enger Verknüpfung. Hieraus folgt, als Regel, dass keine Dichtung die Weltlagen verschiedener Epochen mit einander vermischen und zu einer verbinden darf. Die alten Religionen können nicht in den modernen Staat übernommen werden; die Stellung der Frauen und Sklaven, wie sie in der antiken Zeit bestand, können nicht in die moderne Gesellschaft eingeführt werden; ebenso wenig können die Begriffe von Ehre, von den Ritter-Diensten bei den Frauen, wie sie im Mittelalter bestanden, auf die Helden des trojanischen Krieges übertragen werden.

38. Dasselbe gilt für die Verhältnisse von Ländern, die in Klima und andern Naturbedingungen von einander wesentlich verschieden

sind. Die englische Gesellschaft mit ihren Sitten kann nicht nach den Ländern des Nils versetzt werden und die Japanesen können wohl als Einzelne Europa besuchen, aber ihre Lebensweise kann hier keine dauernde Stelle finden und mit denen der Franzosen und Deutschen keine Mischung eingehen. Allerdings ist der Dichter befugt, sich seine eigne Weltlage für seine Dichtung zu bilden, aber diese Weltlage darf in keinem Falle Widersprüche und Unnatürlichkeiten in sich enthalten und dies würde geschehen, wenn solche Weltlage halb aus den realen Verhältnissen dieses und halb aus denen jenes Landes, halb aus modernen und halb aus antiken Zeiten entnommen würde.

39. So selbstverständlich diese Regel erscheint, so ist sie doch oft verletzt worden. Dante's Komödie enthält eine solche unzulässige Mischung des Heiden- und des Christenthums; auch die Lusiaden von Camoens zeigen diesen Fehler. Der schwerste Tadel, welcher die Tragödien von Racine und Corneille trifft, ist die Vermengung des Antiken und Modernen. Die äussere Weltlage ist in diesen Tragödien aus der alten römischen und griechischen Zeit genommen, während die Sitten, die Moral, die Umgangsformen und die Ausdrucksweise der Epoche Ludwigs XIV. angehören. Es entspringt daraus ein Widerspruch zwischen äusserer Macht und Grösse und innerer Kleinheit und Jämmerlichkeit, welche die Erhabenheit dieser Tragödien vernichtet. Auch Schiller hat in seiner »Braut von Messina« einen bedenklichen Versuch mit der Mischung antiker und christlicher Religion gemacht. Am stärksten aber zeigt sich dieser Fehler im II. Theil von Faust. Die antike und die christlich mittelalterliche Welt ist in einer Weise gemengt, dass das Gefühl des Lesers sich fortwährend verletzt fühlt und ein unbefangener Genuss unmöglich wird.

40. Für den modernen Dichter entstehen aus dieser Regel grosse Schwierigkeiten, sobald er seinen Stoff frühern Zeiten oder fernen Landen entlehnen will. Um die Weltlage für solche Zeiten oder Orte wahr und treffend zu schildern, ist ein tiefes Studium nothwendig, was Jahre erfordert und sich weder mit den Neigungen des Dichters noch mit seinem Drange, Schönes zu schaffen, verträgt. Der Dichter thut deshalb im Allgemeinen gut, sich auf Stoffe aus der modernen Zeit und aus seinem Lande zu beschränken. Diese Weltlage allein ist ihm bis in das Kleinste bekannt und er kann hier mit aller Leichtigkeit und ohne gelehrte Vorstudien sich bewegen.

41. Die Mehrzahl der Dichtungen folgen dieser Regel. Allein der Dichter würde namentlich für die erhabenen Dichtungen, insbesondere für die Tragödie, in seinen Stoffen sich sehr beschränkt finden, wenn er auf die grossen Thaten und Männer der frühern

Zeiten und fremder Länder verzichten müsste. Die vaterländischen Ereignisse der Gegenwart und nächsten Vergangenheit verstatten, selbst wenn sie gross sind, noch keine dichterisch erhabene Behandlung, weil die damit verbundene Prosa dem Publikum noch zu genau bekannt ist.

42. Die Erfahrung zeigt auch, dass alle grossen Dichter bei ihren erhabenen Dichtungen auf den Stoff früherer Zeiten zurückgegriffen haben, und es entsteht die Frage, ob hier streng an der oben geforderten Reinheit der Weltlage festgehalten werden muss. Hegel beschäftigt sich ausführlich mit dieser Frage und gelangt zu der Antwort (X. A. 359): »Dass das Kunstwerk die höhern Interessen des »Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, »die wahren Tiefen des Gemüths aufschliessen müsse. Wenn dieser »Gehalt durch alle Aeusserlichkeiten der Erscheinung hindurchblicke, »mit seinem Grundton durch alles anderweitige Getriebe hindurch»klinge, so sei dies die Hauptsache. Für solchen Gehalt sei über»haupt nur eine anpassende, für sich selber verständliche Umgränzung »zu fordern; dann sei das Kunstwerk objektiv, wenn auch das äusser»liche Einzelne historisch richtig sei oder nicht. Denn die bleibende »Grundlage sei das Menschliche des Geistes; das blos historisch Aeus»serliche sei dagegen die vergängliche Seite, über die wegzusehen »man wissen müsse.«

43. Hegel versucht hier zwischen der Hauptsache und dem Nebensächlichen zu unterscheiden; die historische Treue in letzterm will er opfern, wenn nur die »Tiefen des Gemüths durch alle Aeusser»lichkeiten hindurchklingen.« Allein er giebt für diese Trennung nichts als unklare, schwankende Bestimmungen und er scheint überhaupt hier die »Identität der Idee mit ihrer Erscheinung« zu vergessen, die er sonst so stark betont. An sich ist die allgemeine Weltlage einer bestimmten Epoche ein in sich so eng zusammenhängendes und geschlossenes Ganze, dass eine solche Trennung zwischen Wesentlichem und Nebensächlichem jedenfalls besonders begründet und schärfer bezeichnet werden müsste.

44. Die Antwort auf diese Frage wird sich deshalb richtiger finden lassen, wenn man zwischen Erhabenem- und Einfach-Schönem unterscheidet. Für den erhabenen Stoff muss nicht nur der Dichter, wie erwähnt, auf die Vorzeit zurückgehen; er kann es auch hier leichter, weil das Erhabene sowohl nach Inhalt als nach Form weniger veraltet als das einfach Schöne, so weit es sich nicht um das Erhabene einer erloschenen Religion handelt. Die Erhabenheit der Homerischen Helden, ihre Gesinnung und ihr Handeln ist

daher der Gegenwart noch durchaus verständlich und gemäss. Dasselbe gilt zum grössten Theil für die Tragödien des Alterthums und noch mehr für die erhabenen Stoffe des Mittelalters.

45. Indem das Erhabene von selbst das Kleine, Veränderliche von sich abhält, ist es weit weniger dem Wechsel unterworfen, wie das Getriebe des täglichen Lebens, der kleinen Leiden und Freuden in Familie und Gesellschaft. Der Dichter ist daher auch ohne ein erschöpfendes Studium einer früheren Weltlage im Stande das Erhabene vergangener Zeiten, fremder Länder richtig zu schildern. Shakespeare, Göthe, Schiller und Andere haben in ihren Tragödien Stoffe der Vorzeit richtig behandelt, ohne dass sie ihre Kraft in gelehrten Vorstudien zu erschöpfen brauchten. Selbst kleine Verstösse gegen die Geographie und Geschichte, wie sie bei Shakespeare sich finden, werden hier wenig störend empfunden.

46. Dieser erhabene Inhalt ist das, was Hegel mit dem »in sich selber Menschlichen und Mächtigen« meint. Der einfach-schöne Stoff vergangener Weltlagen bietet dagegen dem modernen Dichter überaus grosse Schwierigkeiten. Es ist völlig ungenügend, wenn Hegel hier »nur eine anpassende für sich selber verständliche Umgränzung« fordert. Verständlich ist hier eben nur das, was jener Weltlage entspricht und dies ist nur durch mühsame Studien zu gewinnen. Es ist irrig, wenn man hier meint, mit dergleichen Unterscheidungen fortkommen zu können. Je mehr der Dichter sich vor dem Bestimmten und dem Anschaulichen der Erscheinung, vor der zeitgemässen Weise des Verkehrs, des Umganges, der Sprechweise und Denkweise scheut und seine Darstellung in dem sogenannten »allgemein Menschlichen« hält, um so matter wird sein Werk, um so blasser die Darstellung.

47. Man kann dies an den Lustspielen Lessing's erkennen. Er hat mehrere geliefert, welche antike Stoffe aus Plautinischen Komödien behandeln; aber indem er darin die Weltlage nicht zu einer bestimmten ausbildet, sondern Alles nur im Allgemeinen, rein Menschlichen hält, sind diese Komödien ungleich matter und flacher, als seine »Minna von Barnhelm,« in der durch die, der Gegenwart angehörenden Weltlage Lessing im Stande war, das Leben, die Verhältnisse der Gesellschaft, die Formen des Benehmens und der Charaktere bestimmt und anschaulich bis zum Kleinsten zu bieten. Das Einfach-Schöne verträgt keine solche Form, die sich gleichsam als den philosophischen Auszug aller besondern Weltlagen bietet. So wenig, wie man mit einer allgemein menschlichen Religion die Gläubigen der wirklichen Welt befriedigen kann, ebenso wenig kann man das Einfach-Schöne in allgemein menschlichen

Formen mit Wirksamkeit darstellen; je bestimmter die Erscheinung desselben einer geschichtlichen Weltlage entspricht, desto vollkommner und wirksamer ist die Dichtung.

48. Im instinktiven Gefühl dessen haben die guten Dichter sich für das Lustspiel, für das Schauspiel, für den Roman, für das einfach Lyrische, für das Idyll immer an Stoffe ihrer Zeit gehalten. So lange man noch nicht über Theokrit und Catull sich hinauswagte, sind die Schäfer-Gedichte der neuern Dichter, wie Gessner's, von einer Dürftigkeit und Flachheit, die sich nur daraus erklärt, dass die Dichter die Weltlage nicht kannten, in welche ihre Personen hingehörten, oder dass die Nothwendigkeit einer solchen bestimmten Weltlage als Unterlage ihrer Dichtung ihnen nicht einleuchtete. Diese Schäfer und deren Liebesangelegenheiten spielen gleichsam in den Lüften, und es fehlt ihnen der Boden, auf dem sie mit ihren Schafen zu stehen hätten. Sie bleiben matte, schwankende Gestalten, die in dem Herzen des Lesers so wenig eine Spur zurücklassen, wie in dem Nebel, auf dem sie wandeln.

49. Verschieden von der Bestimmtheit und Folgerichtigkeit der Weltlage, wie sie jeder grössern Dichtung zu Grunde liegen muss, ist die Idealisirung dieser Welt. Diese Idealisirung ist durch jene Bestimmtheit nicht ausgeschlossen, vielmehr nothwendig. Es darf deshalb der moderne Dichter die historische Treue in Schilderung einer frühern Zeit nicht so weit treiben, dass er auch die alten Sprachformen und den ganzen Ballast der Prosa jener Zeit mit in sein Werk übernimmt. So wie selbst der rohste Mensch in der Dichtung sich dichterisch ausdrücken muss, so gehört auch die Beseitigung dieser prosaischen Aeusserlichkeiten der Vorzeit zur Aufgabe jeder Dichtung und es ist ein völliges Verkennen der Natur des Schönen, wenn der Dichter durch die historische Genauigkeit in diesen bedeutungslosen Dingen den Werth seines Werkes zu erhöhen meint. Der gleiche Fehler wird bei Aufführungen von Dramen aus alter Zeit begangen, wenn dabei die historische Treue in Kleidung und Gepränge bis in das Kleinste und Langweilige hinab auf Kosten der Schönheit verfolgt wird.

50. Dies ist es, was Hegel in der oben angezogenen Stelle meint, wenn er sagt: »Das blos historisch Aeusserliche sei die vergängliche »Seite, über die man hinwegsehen müsse.« Aber dieser Ausdruck ist mangelhaft; denn vergänglich oder veränderlich ist jedes Aeusserliche, auch das Wesentliche oder Bedeutungsvolle und über dieses darf man nicht hinwegsehen, wie Hegel bei Beurtheilung des Corneille selbst anerkennt. Der Dichter darf deshalb nur bei dem Bedeutungslosen,

so weit es nicht entfernt werden kann, von der Form der Vorzeit abgehen und eine moderne Form an dessen Stelle setzen.

b) Die Handlung.

1. Aus der allgemeinen Weltlage erhebt sich die Handlung, als der Kern der Dichtung. Diese Handlung ist bei den grossen Dichtungen selbst eine grosse, umfassende, ein Unternehmen, was in viele einzelne Thaten und Ereignisse sich auflösen lässt. Aristoteles nennt es die Fabel, und sagt: (Kap. 6 Poetik): »Die Fabel ist der Grund »und gleichsam die Seele des Trauerspieles.«

2. Die Handlung kann aufgelöst werden 1) in die handelnden Personen, 2) in die Ziele, welche von ihnen verfolgt werden, 3) in die Mittel, durch welche diese Verfolgung geschieht und 4) in die Gegner, welche sich dem Unternehmen entgegenstellen. Obgleich die Handlung als Kern der Dichtung gelten kann, so ist sie doch in Bezug auf die Gefühle oder den Inhalt des Schönen nur die Form oder die Erscheinung, in welcher dieser Inhalt sich äussert und geltend macht. Die Gefühle sind in den handelnden Personen verkörpert und insofern ist das Interesse und die Wirkung des Kunstwerkes an diese Personen gebunden; ihr Handeln bildet die Form, ihr Fühlen den Inhalt der Dichtung. Man kann diesen Inhalt, als das Seelische, auch den Charakter der auftretenden Personen nennen. Insofern sind die Charaktere der Inhalt der Dichtung und die Handlung mit ihren Zielen, Mitteln und Gegnern ist nur die Form, welche dazu dient, diesen Inhalt zur sinnlichen Anschauung zu bringen. Selbst die mannichfachste und wunderbarste Handlung vermag deshalb nicht den Mangel des Inhalts, der Gefühle und Charaktere zu ersetzen.

3. Die Personen sind in der Regel Menschen; doch können auch Götter auftreten, entweder allein, wie in der Theogonie von Hesiod oder in Verbindung mit den Menschen, wie bei Homer, Aeschylos, Dante, Tasso und Klopstock. Auch Thiere können als handelnde Personen eingeführt werden, wenn sie, wie in dem »Reinecke Fuchs« und in den Fabeln Aesop's durch Idealisirung mit menschlichen Gefühlen und Fertigkeiten ausgestattet sind.

4. Bei allen grössern Dichtungen tritt eine Mehrheit von Personen auf. Grosse Unternehmen können nur durch das Handeln Vieler zur Ausführung kommen. Es tritt dann eine Unterordnung derselben unter einen Führer ein, die sich sehr mannichfach gestalten kann. In der Iliade ist Agamemnon zwar dieser Führer, aber die übrigen Fürsten helfen nur freiwillig. Im Wallenstein ist dieser der Führer,

die Generale sind ihm aber zum Gehorsam verpflichtet. Im Macbeth ist die Lady Führerin, der Mann folgt ihr, obgleich auch von seiner eignen Leidenschaft getrieben. Im Hamlet dient Laertes dem Könige, aber nur um seiner eignen Rache willen. Im Othello dient Rodrigo den Plänen des Jago, aber ohne es zu wissen. Im Faust dient Mephistopheles dem Faust, aber nur zum Schein. Im Julius Cäsar tritt bei der Verschwörung gegen Cäsar der Führer zurück; das Unternehmen ist mehr das freie Uebereinkommen Mehrerer.

5. Im Epos und in der Tragödie sind die Führer in der Regel Fürsten oder die Höchsten des Adels oder Beamtenstandes. Hegel sagt, dies sei deshalb nöthig, weil diese Personen sich allein frei bewegen können. Allein diese Auffassung hängt mit seiner Ueberschätzung des heroischen Zeitalters zusammen; vielmehr folgt schon aus dem Begriff der erhabenen Dichtung, dass sie ohne Auftreten der Autoritäten sich nicht entwickeln kann und zu diesen Autoritäten gehören die Fürsten und ihre höchsten Vertreter. Aber auch abgesehen hiervon kann ein grosses Unternehmen nicht ohne die Hülfe des Volkes ausgeführt werden, und die Herrschaft über dasselbe steht nur den Fürsten und den Heroen zu.

6. Die Personen werden durch die Beweggründe der Lust oder der Achtung zum Handeln veranlasst. Der Beweggrund ist dem Handeln unentbehrlich; ein Handeln ohne Beweggrund ist unverständlich und gilt als das Zeichen der Verrücktheit. Das Ziel ist der Gegenstand, durch dessen Erreichung die Lust verwirklicht oder das sittliche Gefühl befriedigt werden soll. Im Beweggrund wirkt es als kommende Lust oder kommende sittliche Befriedigung (I. 101). Das Handeln setzt das blos vorgestellte Ziel in das verwirklichte Ziel um; es ist das Mittelglied zwischen Beweggrund und Ziel.

7. Die Beweggründe alles Handelns liegen in den Gefühlen. Alle Gegenstände und Zustände, welche auf die Gefühle keine Wirkung äussern, haben auch keine Wirksamkeit auf den Willen. Ebenso können die blossen Gedanken, ohne Beziehung auf das Gefühl, niemals einen Beweggrund des Willens abgeben; ein Satz, gegen den Kant und Fichte in ihrer Sittenlehre verstossen, indem sie das sittliche Handeln als das definiren, was durch das Denken allein bestimmt werde. Da nun die Gefühle in ihrer Natur und in ihren Arten sich nicht verändern, sondern zum beharrlichen Wesen des Menschen gehören, so sind die Beweggründe, welche das Handeln der Menschen seit dem Beginn der Welt bestimmt haben, immer dieselben geblieben. Immer ist es die Lust in einer der acht, früher dargelegten Arten oder das sittliche Gefühl, die Achtung vor den Ge-

boten der Autoritäten gewesen, welche die Beweggründe zum Handeln des Einzelnen und der Völker abgegeben haben, so lange die Welt steht. Nur in der Stärke dieser Beweggründe, in ihrem Verhältnisse zu einander, zeigt die Geschichte einen Wechsel, aus dem der Wechsel in der Art und Schnelligkeit ihrer Bewegung hervorgegangen ist.

8. Dagegen herrscht in den äusserlichen Zielen des Handelns die grösste Mannichfaltigkeit und eine stete Veränderung im Laufe der Zeit. Bald suchten die Völker und Fürsten das Glück und die Lust oder die Pflicht in dem Kriege, in der Unterjochung fremder Völker; bald in Ausbreitung einer neuen Religion; bald in der Entdeckung fremder Länder und Ausdehnung des Handels; bald in Herstellung neuer Staats- und Gesellschafts-Einrichtungen. Ebenso verschieden sind die Ziele des Einzelnen; dieser strebt nach grossem Grundbesitz, jener nach einer hohen Stellung im Staate; der eine spekulirt an der Börse, der andere forscht nach alten Manuscripten; jene Frau will durch Schönheit und Schmuck in der Gesellschaft glänzen; diese sucht ihr Glück im Hause und in der Erziehung ihrer Kinder.

9. Die bestimmtere Gestaltung dieser Ziele ist durch die allgemeine Weltlage gegeben, in der die Handlung vor sich geht. Der Einfluss der Weltlage auf diese Ziele des Handelns tritt überall hervor. In alten Zeiten waren grausame Kriege das Ziel, die Zerstörung blühender Städte, der Verkauf der Gefangenen in die Sklaverei und Triumphzüge mit der Beute der eroberten Länder; oder die Leitung des Volkes von der Rednerbühne des Marktes herab; oder der Sieg in den olympischen Kampfspielen. Im Mittelalter waren es der treue Dienst als Vasall des Lehnsherrn, die Hoffeste, die Turniere, der Kampf mit den Ungläubigen; oder der zarte Minnedienst bei den Frauen; oder die Vertheidigung der persönlichen Ehre gegen den Beleidiger, mit dem man sich versöhnte, nachdem man auf Leben und Tod mit ihm gefochten hatte. In neuerer Zeit sind es die Künste des Friedens; der Erwerb von Reichthum durch Handel und Spekulation; oder die Erforschung der Polarmeere und des Innern von Afrika; oder die Vertiefung der Wissenschaften und die Entdeckung neuer Gesetze und neuer Maschinen zur Bewältigung der Natur; oder der politische Kampf um die Gestaltung der Formen des Staats und der Gesellschaft; oder das stille häusliche Leben in der Familie und im Genuss der Kunst und Wissenschaft.

10. Indem der Einzelne vermöge der Weltlage, welcher er angehört, bestimmten Stellungen und Kreisen zugewiesen ist, in welche das Volk sich sondert, sind es vorzugsweise die Interessen dieser Kreise,

die er vertritt. Der Soldat verlangt nach Ruhm und sehnt sich nach dem Kriege; der Landmann verlangt nach Kapital und Arbeit, um die Fruchtbarkeit seines Ackers auszunutzen; der Kaufmann will Frieden und Sicherheit, um den Austausch der Güter bis in die fernsten Länder zu vermitteln; der Prediger kämpft gegen die irdischen Gelüste seiner Gemeinde und sucht ihren Blick nach einer höhern Welt zu richten.

11. Indem aber jeder Einzelne nicht blos einem Kreise angehört, sondern nach seiner Geburt, nach seinem Beruf, nach seinen Verbindungen in mehrere Kreise verschlungen ist, gerathen seine Ziele in den Gegensatz mit einander. Der Offizier verlangt nach Krieg; aber als Gatte und Vater ist er an seine Familie gebunden; als Besitzer von Gütern droht der Krieg ihm den Verlust seines Vermögens. Der Geistliche lehrt die Verläugnung des Irdischen, aber er hat eine zahlreiche Familie und die Kinder wollen ernährt und versorgt sein. Der Professor lebt der Wissenschaft; aber er wird zum Volksvertreter gewählt und die politischen Kämpfe reissen ihn von seinen Büchern hinweg.

12. Diesen Gegensätzen allgemeiner Interessen treten die persönlichen der Neigungen und Leidenschaften hinzu. Manchem Soldaten pocht das Herz, sinkt der Muth bei der beginnenden Schlacht. Der reiche Kaufmann sieht seine Spekulationen gelingen, aber sein Ehrgeiz lässt ihn den Gewinn nicht geniessen; er verlangt nach Orden und Titeln und vornehmem Umgang. Die junge Frau ist mit der zärtlichen Liebe ihres Mannes nicht zufrieden; sie will in der Gesellschaft gefeiert, wegen ihrer Talente bewundert sein. Der Kaiser auf dem Throne verlangt auch nach dem Ruhme des Gelehrten; und der grosse Staatsmann, der die Geschicke des Landes bestimmt, will auch Aufsehen erregen durch Leit-Artikel in den Journalen.

13. Diese Ziele des realen Lebens bilden auch die Ziele in der idealen Welt. Der Dichter kann hier wenig durch Komposition hinzuthun. Indem die Ziele auf den Gefühlen ruhen und die Gefühle das Ewige, Unveränderliche sind, kann in diesen Zielen keine Originalität entwickelt werden. Diese Ziele sind aber auch für jede Weltlage so mannichfach, dass sie einen unerschöpflichen Stoff für die Dichtung bieten. Weil diese Ziele entweder die gemeinsamen ganzer Stände oder Klassen des Volkes sind, oder weil die Leidenschaften und Gefühle, welche ihnen zu Grunde liegen, die allgemein menschlichen sind, welche in jeder Brust sich regen, so hat der Dichter an ihnen die Gewähr, dass sein Werk, wenn es ihm gelingt, diesen Inhalt

treffend darzustellen, immer die idealen Mitgefühle seines Volkes erwecken und den Genuss des Schönen gewähren wird.

14. Je grösser diese Ziele der Dichtung sind, je bedeutender die Zahl derer ist, die an Zielen ähnlicher Art in der Wirklichkeit betheiligt sind, je tiefer die Gefühle sind, welche den Beweggrund abgeben, desto bedeutender und ausgedehnter wird die Wirkung der Dichtung sein. Hierauf beruht die grosse Wirksamkeit der sogenannten Volkspoesie. Nicht, weil das Volk die Dichtung selbst geschaffen hat, sondern weil sie einen Stoff behandelt, an dem die Gefühle jedes Einzelnen im Volke lebhaft betheiligt sind, deshalb ist diese Poesie das Gemeingut des Volkes, deshalb lebt sie in jedes Munde und deshalb kann der Stoff von vielen Dichtern aufgenommen und allmählig in eine vollendete Form erhoben werden.

15. Deshalb haben die grossen epischen Dichtungen aller Völker nur die grossen Unternehmen aus ihrer eignen Geschichte und die Thaten der Gottheiten aus ihrer eignen Religion zum Stoff. Bei der Lebendigkeit, mit der das Gefühl eines Jeden durch solchen Stoff erregt wird, ist es diesen Dichtungen möglich in aller Breite, bis hinab zu dem Einfachen und Kleinen die Schilderung der Ereignisse zu bieten. Wenn mit der steigenden Kultur und dem Fortgange der Geschichte dieses Interesse gesunken ist, vermag keine Kunst des Dichters dies zu ersetzen. Deshalb konnte Virgil mit seinem Aeneis nur die vornehme römische Welt ergötzen, aber das römische Volk nicht begeistern. Deshalb kam auch Tasso mit seinem »Befreiten Jerusalem« schon um einige Jahrhunderte zu spät.

16. Es war deshalb ein richtiger Takt, der Göthe, bei Erneuerung der epischen Form in »Hermann und Dorothee«, den Stoff nicht aus der Vorzeit, sondern aus der Gegenwart entnehmen liess. An Stelle der nationalen Interessen eines grossen historischen Unternehmens setzte er die allgemein menschlichen Interessen der Familie und des einfachen bürgerlichen Lebens, welche ebenso lebendig in der Brust jedes Lesers wiederklingen, wie in den Griechen das Vaterlandsgefühl bei den Kämpfen vor Troja. Je mehr eine Dichtung, ein Roman die ausschliesslichen Ziele eines besondern Standes, einer besondern Zeit darstellt, desto geringer wird die Zahl derer, welche dem Werke mit lebhafter Theilnahme folgen können. Deshalb gewähren die Komödien des Aristophanes heute nur dem gelehrten Kunstkenner einen Genuss, während die Komödien des Plautus und Terenz noch jetzt von dem Volk mit Interesse gesehen werden.

17. Das dritte bei der Handlung sind die Mittel zur Erreichung des Ziels. Aus ihnen setzt sich wesentlich die Handlung zu-

sammen. Diese Mittel sind, wie die Ziele, von der allgemeinen Weltlage bedingt, in der die Handlung vor sich geht. Je mehr die Herrschaft des Menschen über die Natur vorgeschritten ist, je mehr die Nationen zu festen Ordnungen und Einrichtungen gekommen sind und es möglich ist, grosse Menschenmassen dauernd für ein Ziel beisammen zu halten, desto schneller und sicherer können die Ziele erreicht werden und desto verwickelter kann der Weg zu ihnen sein. Deshalb nur war es vor 3000 Jahren möglich, Troja mit Hülfe eines hölzernen Pferdes zu erobern; deshalb konnte erst Alexander der Grosse mit seiner mazedonischen Phalanx das Persische Reich stürzen; deshalb war die Eroberung des gelobten Landes für die christlichen Völker im Mittelalter so schwierig, dass Tasso darin den genügenden Stoff für sein Epos fand, während Napoleon I. ganz Syrien so schnell gewann, dass kaum Stoff genug für ein glänzendes Sieges-Bülletin daraus sich ergab.

18. Die Mittel zum Ziele sind theils körperlicher, theils geistiger Art. Um nach New-York zu kommen, muss das Schiff durch Dampf oder Wind getrieben, müssen die Maschine oder die Segel von den Matrosen mit ihren Händen geleitet und gespannt werden; aber daneben muss auch der Kapitain in seinem Kopfe erwägen, wie dem nahenden Sturme am sichersten zu begegnen und wie die Richtung nach dem Kompass und den Sternen zu nehmen ist. Es ist bereits früher dargelegt worden, dass das körperliche Handeln der geringste Theil jeder Dichtung ist. Während im realen Leben der Mensch von der Langsamkeit und Schwerfälligkeit dieser körperlichen Mittel viel zu leiden hat und oft die höchste Geduld nöthig ist, um den Erfolg zu erwarten, befreit sich der Dichter durch Idealisirung von dieser Schwere und Last der Körperlichkeit.

19. Er setzt keine Wunder an ihre Stelle, aber er bietet diese körperlichen Vorgänge nur in kurzen, skizzenhaften Bildern, um desto ausführlicher bei dem geistigen Theile des Handelns, bei dem Denken, Prüfen, Erwägen, Besprechen, Streiten und Sich-Vereinigen zu verweilen. Selbst das Epos macht davon keine Ausnahme. Es giebt zwar die Bilder von Schlachten, von Stürmen, von Kampfspielen, von Opfern und Mahlzeiten in grösserer Ausführlichkeit wie das Drama und das lyrische Gedicht; aber selbst in jenen Bildern tritt das rein Körperliche schnell hinter die Gedanken und Entschlüsse zurück, welche sich dabei entwickeln. Immer ist es die geistige Thätigkeit, welche auch hier den körperlichen Rahmen zu füllen hat.

20. So giebt Homer im ersten Buch der Odyssee in nur sechs

Versen eine Beschreibung von den Schmäusen der Freier; aber sofort heisst es dann:

„Als sodann die Begier nach Trank und Speise gestillt war,
„Da war ihr Sinn auf Tanz und Gesänge gerichtet,"

und Homer giebt dann in Einhundert und Sechzig Versen die Unterredung zwischen Telemachos und Pallas Athene. Dann wird wieder in nur acht Versen das körperliche Fortgehen der Athene und das Herabkommen der Penelope mit ihren Mägden zu dem Sänger geschildert, aber in Fünf und Achtzig Versen folgt dann das Gespräch zwischen Penelope, Telemach und den Freiern. Zum Schluss reichen Neunzehn Verse aus zur Schilderung, wie Telemach zur Nachtruhe in sein Schlafgemach sich zurückzieht.

21. Wegen dieses Ueberwiegens der geistigen Thätigkeit in allen Dichtungen wird das Drama überhaupt erst möglich, da in ihm vom körperlichen Handeln meist nichts geschieht, als Kommen und Gehen. Selbst wo der Dichter in seiner Darstellung Personen aus den niederen, ungebildeten Klassen des Volkes einführt, muss er durch Idealisirung ihr Denken und Reden so verstärken, dass der Rahmen des körperlichen Handelns davon ausgefüllt wird. Deshalb halten die Schäfer und Schäferinnen in den Idyllen lange zierliche Gespräche und deshalb zeigen in Auerbach's Dorfgeschichten selbst die schwäbischen Bauern eine Fülle von Gedanken und Betrachtungen, die man in der Wirklichkeit vergeblich bei ihnen suchen wird.

22. Bei entfernten und schwer zu erreichenden Zielen zerfällt die Handlung in mehrere selbstständige Theile, die, wenngleich sie sämmtlich als Mittel dem Hauptziele dienen, doch in sich selbst wieder in untergeordnete Ziele und Mittel sich spalten. Odysseus hat als Hauptziel die Rückkehr nach Ithaka; allein sie zertheilt sich in viele einzelne Unternehmen; um von Ogygia fortzukommen, baut er sich ein Floss; nach seinem Schiffbruch ist sein Ziel, sein Leben zu retten; als er die Insel der Phäaken erreicht, ist sein Ziel, die Gastfreundschaft des Königs zu gewinnen, und erst von dort führt ihn die Fahrt nach der Heimath.

23. Wenn eine Handlung in dieser Weise in eine Reihe von einzelnen Thaten zerfällt, welche die Dichtung aufnehmen soll, so müssen diese Einzelheiten selbst wieder für sich ein Seelenvolles sein. So bietet jede dieser Thaten des Odysseus, wenn sie auch ganz für sich betrachtet wird, ein Unternehmen, was von lebhaften Gefühlen getragen wird und sich in allen seinen Theilen als seelenvoll erweiset. Dagegen würde die Rückkehr eines Kaufmanns aus Amerika zu seiner Frau nach Europa ihrem Ziele nach wohl auch ein Seelenvolles sein;

allein der gewöhnliche Verlauf einer solchen Reise würde durchaus nicht in der Weise der Odyssee behandelt werden können; weder das Einpacken der Sachen in die Koffer, noch das Besteigen des Schiffes, noch die täglichen Mahlzeiten während der Ueberfahrt würden ein Seelenvolles bieten, was von dem Dichter benutzt werden könnte. Das seelenvolle Endziel allein reicht deshalb nicht zu, um die einzelnen vermittelnden Ereignisse zu einem Seelenvollen zu erheben.

24. Der vierte Bestandtheil der Handlung sind die Gegner; sie sind jeder Handlung unentbehrlich, wenn sie nicht zu einem blossen Stimmungsbild herabsinken soll. Aus dem Gegner erwächst der Kampf, durch welchen erst die Handlung das tiefere Interesse erweckt; erst durch den Widerstand wird der Handelnde zur Entwicklung seiner ganzen Kraft und damit zur vollen Darstellung seiner Gefühle und seines Charakters genöthigt.

25. Die Gegner sind entweder Naturkräfte oder lebendige Personen oder widersprechende Beweggründe und Gefühle innerhalb der Seele des Handelnden selbst. Zu den Gegnern der ersten Art gehört z. B. die Pest unter den Achäern in der Ilias; die Stürme und Schiffbrüche, die fremden Länder und der Mangel an Nahrungsmitteln, mit denen der Held in der Odyssee zu kämpfen hat; der schwere Uebergang über die Donau und der Zug nach Ungarn in den Nibelungen. Diese Kämpfe mit der Natur haben nur in dem Epos und Roman ihre passende Stelle.

26. In der Tragödie haben sie nur eine untergeordnete Bedeutung, weil die Gedrängtheit der Darstellung hier die breite Schilderung, welche solche Kämpfe fordern, nicht gestattet und weil die tiefere Wirkung, wie sie die Tragödie verlangt, nur durch Kämpfe lebendiger Personen erreicht werden kann. Dagegen haben diese Kämpfe mit der Natur in der Komödie wieder ihren richtigen Platz, weil hier nur ein verkehrtes Handeln nothwendig ist, was sich von jeden tieferen und heftigeren Gefühlen fern zu halten hat. Shakespeare verlegt deshalb den Schauplatz seiner Komödien in die Dunkelheit, in den Wald, in fremde Inseln, wo die natürlichen, dem Handelnden aber unbekannten Verhältnisse seine Anstrengungen in das Gegentheil verkehren.

27. Viel bedeutsamer und tiefer sind die Kämpfe, wo die Gegner Menschen oder menschenähnliche Wesen sind. Indem hier auf beiden Seiten Personen auftreten, welche, von den Gefühlen bestimmt, ihre eigenen Ziele verfolgen und dabei in den Gegensatz gerathen, ist die Fülle des Inhalts der Dichtung verdoppelt. Der Zuschauer wird unwillkürlich getrieben, für eine der kämpfenden Partheien sich zu

entscheiden und seine idealen Mitgefühle steigen damit zu dem höchstmöglichen Grad. Deshalb kann, wie erwähnt, die Tragödie sich nur aus diesen Kämpfen entwickeln und deshalb müssen selbst epische Dichtungen, wie die »Odyssee,« der »rasende Roland« und der »Oberon,« die viel Naturkämpfe einführen, dennoch ihren Hauptinhalt aus diesen Kämpfen der Menschen mit einander entnehmen.

28. Der Kampf darf kein willkürlicher sein; er muss seinen Ursprung aus den Gegensätzen nehmen, die unter den Menschen bestehen. Auch hier ist die allgemeine Weltlage der Boden, aus dem die wichtigsten dieser Gegensätze entspriessen. Schon die individuellen Neigungen und Leidenschaften können in Gegensatz gerathen. Es können sich Zwei in dasselbe Mädchen verlieben; der Streit des Agamemnon und Achilles um die Briseis ist rein individuell; ebenso der Hass des Shylock gegen Antonio; ebenso der Neid des Jago gegen Othello; ebenso der Kampf der beiden Brüder Moor um das väterliche Erbe.

29. Viel tiefer und grossartiger wird aber der Kampf, wenn die Interessen der gesellschaftlichen und staatlichen Kreise in Gegensatz gerathen und die Streitenden erfüllen. Es entstehen dann die Kollisionen der sittlichen Mächte, wie sie früher (I. 147) näher bezeichnet und in Beispielen dargelegt worden sind. Es sind dies entweder die Kämpfe der Autoritäten, die Kämpfe der Völker, der Fürsten, der Gewalten der Kirche oder es sind die Kollisionen der sittlichen Gebote, welche in kämpfenden Persönlichkeiten ihren Gegensatz zu Tage bringen.

30. So kämpfen in der Ilias die Griechen mit den Asiaten; in dem befreiten Jerusalem die Christen mit den Sarazenen und Heiden; in Shakespeare's Antonius und Kleopatra, in Julius Cäsar, im Koriolan, in Schillers Jungfrau von Orleans und Wilhelm Tell kämpfen die Völker und ihre Führer gegeneinander. Dagegen kämpft in den Choephoren des Aeschylos das Gebot der Rache des Vatermordes mit dem Gebot der Liebe zur Mutter; in der Antigone die Pflicht der Familie mit der Pflicht gegen den Staat; in den Bakchen des Euripides die alte Religion mit der neuen; im Egmont die Pflicht gegen den Herrscher mit der Pflicht gegen das Volk; im Hamlet die Pflicht der Rache mit der Pflicht der Vorsicht und Mutterliebe.

31. Indem hier die Kämpfe aus den persönlichen, mehr dem Zufall angehörenden Gegensätzen Einzelner ganz herausgehoben sind, nehmen diese Kämpfe den Charakter der Nothwendigkeit und Unvermeidlichkeit an. Ebenso sind die Interessen, um die es sich dabei handelt, nicht die Interessen Einzelner, sondern die höheren ganzer

Stände, Klassen, Religionen, Völker und Fürsten; jeder Leser ist schon in der realen Welt in diese Interessen verwickelt und so ergreift ihn die bildliche Darstellung derselben ungleich mächtiger.

32. Indem die Tragödie, als das Bild des Unterganges des Erhabenen, wesentlich diese Kollisionen der Autoritäten und allgemeinen Interessen zu ihrem Stoff hat, ergreift sie tiefer als das Schauspiel, selbst wenn dies eben so traurig endet wie jene. Das Schauspiel hat es nicht mit dem Erhabenen zu thun, sondern mit den Kollisionen der einfachen Menschen und ihrer gewöhnlichen Leidenschaften. Hier fehlt sowohl die Nothwendigkeit wie die umfassende Bedeutung, wie sie die Stoffe der Tragödie besitzen.

33. Bei der dritten Form des Kampfes hat der Handelnde seinen Gegner in seiner eignen Brust. Die Kollision kann entspringen aus dem Gegensatz von sittlichen Gefühlen mit Lustgefühlen oder aus Gegensätzen innerhalb jeder Art dieser Gefühle für sich. Diese Form des Kampfes ist bei der Gediegenheit der antiken Welt in den alten Dichtungen nur selten und vorübergehend zu finden; erst innerhalb der romanischen und germanischen Völker hat er sich mit der Vertiefung der Individualität entwickelt. Hamlet, Faust, Clavigo, Wallenstein gehören hierher. Innerhalb der Komödie gehören alle komischen Charaktere hierher, von denen Beispiele früher (H. 50) gegeben worden sind.

34. Die Wirkung der Kämpfe in dieser dritten Form ist innerhalb des Romans und der Tragödie von gleicher Stärke, wie bei der zweiten Form. Es sind entweder die gleichen Kollisionen allgemeiner Pflichten oder die Leidenschaften erheben sich in das Erhabene und erfassen so den Leser mit gleicher Gewalt. Indem der Kampf innerhalb einer Seele sich erhebt, ist er frei von den Aeusserlichkeiten, welche den Kämpfen der zweiten Form noch anhaften; er bewegt sich rein in dem Denken und Wollen; er schliesst deshalb die innersten Tiefen des Gemüths auf und die Dichtung mit solchem Stoff erreicht auf den gebildeten Leser eine Wirkung, mit der keine andre Form sich messen kann. Deshalb sind Faust und Hamlet Kleinode, die jeder im Tiefsten seines Herzens bewahrt.

35. Um dem Kampfe seine volle Wirksamkeit zu verschaffen, darf der Gegner weder zu schwach, noch zu überlegen sein. In beiden Fällen würde der Kampf zu keiner Bedeutung gelangen, weil die Uebermacht des einen Theils die Vergeblichkeit des Widerstandes sofort erkennen und das Interesse an dem Kampf erkalten liesse. Es ist deshalb für den Dichter bedenklich, die Menschen in den Kampf mit den Göttern zu bringen. Bei Homer ist dies zwar geschehen; allein

er stellt das Gleichgewicht dadurch wieder her, dass er jedem der kämpfenden Helden einen Gott zum Beistande giebt. Pallas und Juno kämpfen für die Achäer; Venus für die Troer; Poseidon bekämpft den Odysseus und Pallas beschützt ihn.

36. Innerhalb der christlichen Welt treten die Zauberer, die Riesen, der Teufel an die Stelle der helfenden oder verfolgenden Gottheiten. Die Dichter haben hier von demselben Mittel Gebrauch gemacht; jeder der Helden hat bei Ariost seinen höhern Beschützer oder seine gütige Fee. Bei dem Teufel ist das Gleichgewicht dadurch hergestellt, dass der Mensch an dem Gebet und an den heiligen Ceremonien ein Mittel besitzt, dem selbst der Teufel weichen muss. Damit schützt sich Gretchen gegen Mephistopheles, während der tiefgelehrte Faust ihm verfällt.

37. In der Person Jesu sind nach der christlichen Lehre zwei Naturen vereinigt; eine göttliche und eine menschliche; nach dem Evangelium kommen diese vielfach in Widerstreit und es entwickeln sich daraus die schweren Prüfungen des Erlösers. Innerhalb der religiösen Lehre nimmt der Gläubige dies ohne weitere Untersuchung mit Ehrfurcht auf; allein wenn die Dichtung diesen Stoff in ihre Werke übernimmt und, wie in der Messiade von Klopstock, diese Kollisionen weiter zu entwickeln und reicher zu gestalten versucht, so tritt die Ungleichheit beider Naturen unaufhaltsam hervor und die Schilderung dieser innern Kämpfe und Versuchungen verliert ihre Wirkung; der Leser kann, über das Gebiet der Religionsquellen hinaus, den Ernst und die Schwierigkeit eines solchen Kampfes nicht verstehen und nicht mitempfinden.

38. Eine andere Art des Widerstandes ist bei solchen Kämpfen Schwächerer gegen die Gottheiten dann möglich, wenn jene ihr Aeusseres Preis geben und sich trotzig in ihr Inneres zurückziehen, wo selbst die Gottheit sie schwer erreichen kann. Solcher Kampf hat dann die Wirkung des Erhabenen in hohem Grade. Dahin gehört der Prometheus des Aeschylos, der in seinem Trotz gegen Zeus bei den härtesten Qualen unbeugsam bleibt; selbst dann, als Zeus ihn am Schluss in den Tartarus schleudert. Eine ähnliche Unbeugsamkeit des Willens wird in einzelnen Dichtungen dem Teufel Gott gegenüber beigelegt und damit das Gleiche erreicht.

39. Auch das Fatum ist eine solche erhabene und unüberwindliche Macht, der selbst die Götter nicht widerstehen können. Die Kämpfe mit dem Fatum würden deshalb kein Stoff für die Dichtung sein, wenn es, ähnlich wie die Götter, mit seiner Macht und seinem Rathschluss gleich im Beginn offen hervorträte. Soll das Fatum in

den Kampf eintreten, so muss dies in verhüllter Weise geschehen; es muss durch Menschen vertreten werden und nur allmählig und gegen das Ende darf es sich herausstellen, dass das Fatum, als der wahre Gegner, den Ausgang bestimmt hat. Diese Regel wird von Sophokles in seinen Tragödien des Oedypus und der Antigone mit grossem Geschick innegehalten, während Aeschylos in seiner Orestie das Fatum, was in beiden Stoffen das wahrhaft Entscheidende ist, zu offen und zu schnell hervortreten lässt. Deshalb verlieren auch die modernen Schicksalstragödien das Interesse; es wird zu schnell verrathen, dass das Schicksal es einmal so will und man sieht nur mit unbehaglichem Gefühl, wie der Held sich vergeblich im Kampfe dagegen abmartert.

40. Oft erwachsen die Gegner erst nach erreichtem Ziele. So hat der König in Hamlet bereits den Thron bestiegen und die Mutter des Ermordeten geheirathet, als ihm in Hamlet ein Gegner entsteht; es handelt sich für den König nicht mehr um die Erreichung des Zieles, sondern um dessen Vertheidigung. So hat im Othello dieser durch die Trauung mit der Desdemona und durch den Auftrag zu dem Feldzug gegen die Türken sein Ziel erreicht; die Handlung des Stücks bewegt sich von da ab nur um die Bewahrung des Erreichten. Aehnlich ist es im Lear; im Julius Caesar; auch in den »Räubern« hat Franz Moor sein Ziel schon im dritten Akt erreicht. Das Interesse des Kampfes wird indess durch diese Umstände nicht geschwächt; der Zuschauer folgt mit gleich lebhaftem Gefühl der Vertheidigung des Gewonnenen, wie dem Erkämpfen des erst zu Gewinnenden.

41. Eine besondere Art dieser Vertheidigung des Erworbenen entwickelt sich dann, wenn die Leidenschaft ein Ziel errungen hat, was in seiner Natur den festen Verhältnissen der Weltlage widerspricht. Es tritt dann kein einzelner, gleich mächtiger Gegner auf, sondern die Kräfte und der Muth des Helden werden durch unzählige kleine aber immer wiederkehrende Nadelstiche erschöpft. Diese Form ist als Kollision der Leidenschaft mit der Sittlichkeit von besonders erhebender Wirkung, weil sie die stille aber unerschütterliche Grösse der sittlichen Mächte auf eine überraschende und doch durchaus natürliche Weise zur Anschauung bringt.

42. Man kann dahin die Kollisionen im Lear rechnen; sein Ziel, was ihm die Leidenschaft diktirt, ist gleich im Anfang erreicht; allein das Falsche seines Planes tritt nun mit jedem Schritt, den er thut, um die neue Lage zu geniessen, hervor; überall stösst er auf Widerstand; sowohl bei den Dienern, wie bei den Herren, bei seinen Töchtern, wie bei Fremden, bis er endlich erschöpft von dieser ewigen Qual selbst zu Grunde geht. Auch Macbeth und Romeo haben

eine ähnliche Anlage der Fabel. Indess ist erst die Festigkeit der modernen Verhältnisse vorzugsweise die für diese Kollision geeignete Weltlage, und der Roman die beste Form dafür. In Freitag's »Verlorner Handschrift« ist der interessanteste Theil der, wo die im Ganzen übereilte Ehe des Professors mit einem Naturkinde durch den Gegensatz der Bildung beider und durch die Verhältnisse einer Universitätsstadt in hohe Gefahr kommt. Ein tragischer Schluss würde deshalb dieser Anlage mehr entsprochen haben.

c) Anfang, Mitte und Ende.

1. Das Handlungsbild hat einen zeitlichen Verlauf und somit einen Anfang, eine Mitte und ein Ende; das Epos wird deshalb in verschiedene Gesänge und das Drama in verschiedene Akte eingetheilt. Diese Eintheilung ist nicht blos eine äusserliche, sondern hängt mit den inneren Bedingungen des Handlungsbildes zusammen. Aristoteles sagt (Poetik, Kap. 7): »Der Anfang ist, was nicht noth»wendig aus einem Andern fliesst, von welchem aber etwas Anderes »durch eine natürliche Folge entspringt oder entspringen kann.« Man kann dies zugeben, aber die Hauptfrage ist hier: Weshalb fliesst Etwas nicht aus einem Andern, und weshalb eignet es sich deshalb zu dem Anfang? Dies ist hier der eigentliche Punkt und hierfür bleibt Aristoteles die Antwort, wie so oft, schuldig. An sich sind die Dinge in der realen Welt in einem ewigen Flusse; alles hat eine Ursache und eine Wirkung; ein Anfang in dem Sinne des Aristoteles wäre danach unmöglich.

2. Allein gegenüber dem Einzelnen, was nur ein Glied in der unendlichen Kette der Ursachen und Wirkungen ist, steht das Allgemeine; stehen jene festen, in dem Einzelnen immer wiederkehrenden Gattungen, Gestaltungen und Bildungen der Natur und des Lebens, welche den allgemeinen Weltszustand ausmachen. Wenngleich auch dieser Weltszustand einer allmähligen Veränderung unterliegt, so geschieht dies doch im Vergleich zur Dauer eines Unternehmens, einer Handlung so langsam, dass er für diese als beharrlich gelten muss. Jeder Anfang mithin, der sich nur als ein Exemplar dieser allgemeinen Gestaltungen giebt, ist damit in Wahrheit kein Anfang. Der Zuschauer frägt nicht: woraus hat der Staat, die Familie, die Ehe, der Ackerbau, die Seefahrt begonnen; woher hat der Mensch, oder das Pferd, oder der Eichbaum als Exemplar seiner Gattung den Anfang; alle diese Gestaltungen gelten ihm als das Beharrliche, Unveränderliche, was weder beginnt, noch endet.

3. Wenn deshalb die Dichtung mit der Darstellung eines Ein-

zelnen aus diesen Gestalten und Gattungen beginnt, so ist dies kein Anfang, der einer Ableitung bedarf. Das Einzelne stellt hier nur das Dasein des Allgemeinen dar, es tritt nur als Verkörperung dieses Allgemeinen, immer Beharrenden auf. Deshalb verlangt kein Hörer die Begründung eines solchen Anfanges. Dasselbe gilt von den Kollisionen und Gegensätzen, in denen diese Gattungen und Gestaltungen zu einander stehen. Indem der Anfang nur eine Vereinzelung solcher beharrenden oder immer wiederkehrenden Bildungen der allgemeinen Weltlage ist, wird das erreicht, was Aristoteles verlangt.

4. Deshalb bedarf es keiner Begründung, dass Macbeth auftritt und nach der Krone strebt; dass Lear ein König ist und sein Reich unter seine Kinder theilt; dass der Graf Moor zwei Söhne hat, von denen der eine auf der Universität ist; dass Louise Miller in den Sohn des Präsidenten verliebt ist; dass der Prinz die Emilia Galotti zu gewinnen sucht. Alles dies sind Situationen und Verhältnisse, welche das Dauernde, immer Wiederkehrende in der vom Dichter vorgeführten Weltlage bilden, es sind Zustände beharrlicher Natur, die immer bestehen und keiner Ableitung von einem Andern bedürfen.

5. Ein anderes Hülfsmittel für den Anfang bietet das allgemeine Bekanntsein des religiösen Stoffes, der grossen geschichtlichen Begebenheiten eines Landes, der Sagen aus der vorgeschichtlichen Zeit eines Volkes. Die Ereignisse in solchem Stoffe haben allerdings einen Zusammenhang mit frühern und können ohne diesen nicht verstanden werden; allein da dieser Zusammenhang allgemein bekannt ist, so kann der Dichter getrost ein Glied aus dieser Kette herausgreifen und damit beginnen; die vorgehenden und erklärenden Bedingungen sind den Zuhörern von anderwärts bekannt.

6. Auf dieser Bedingung ruht der Anfang aller antiken epischen und tragischen Dichtungen. Homer konnte deshalb seine Iliade sofort mit dem Streit zwischen Agamemnon und Achill beginnen, obgleich für einen Nicht-Griechen solcher Anfang unverständlich war. Ebenso konnte Aeschylos sofort mit der Rückkehr des Agamemnon nach Argos beginnen; obgleich diese und der Fortgang der Handlung nur durch Umstände und Vorgänge verständlich ist, die der Dichter nicht erwähnt, aber deren Kenntniss er sicher bei seinem Volke voraussetzen konnte. Aehnliches gilt für die epischen Dichtungen des Mittelalters und für viele modernen Dramen, wie für Götz, Egmont, Wallenstein, Tell u. s. w.

7. Im Allgemeinen hat sich daher der Anfang nur mit der bestimmteren Darstellung jener Situationen und Personen zu befassen, aus denen die Handlung hervorgehen soll. Die Aufgabe des Dichters ist hier diesen Anfang selbst schon in Lebendigkeit, d. h. er-

füllt von Gefühlen vorzuführen und nicht mit blossen Auseinandersetzungen und Beschreibungen der Verhältnisse und Personen zu beginnen. Homer ist hier das Muster; allerdings kam ihm das allgemeine Bekanntsein seines Stoffes dabei zu Hülfe. Im Drama beginnt der Dichter deshalb oft mit Nebenpersonen, um durch sie die Weltlage und die Situation zu begründen.

8. So Aeschylos in seinem Agamemnon mit dem Wächter auf dem Pallast in Argos. Obgleich dessen Monolog nur von seinen eignen Gefühlen handelt, wird doch zugleich die Situation darin genügend dargelegt. Ebenso Euripides in dem Backchenfest; hier tritt Dionysos auf und vermittelt die Kenntniss der Situation. Dasselbe gilt von Romeo und Julie, von Hamlet, von Egmont, von Götz. Indem in diesen Dramen zuerst Nebenpersonen auftreten, erkennt der Zuschauer aus ihnen die Weltlage und die Situation, aber indem diese Nebenpersonen dabei schon in Handlungen und Verwickelungen und von Gefühlen erfüllt, eingeführt worden, bilden sie bereits einen schönen Bestandtheil des Kunstwerks. Da sie aber Nebenpersonen sind, vermag der Dichter sie wieder fallen zu lassen.

9. Mangelhaft ist dagegen der Prolog in den Komödien des Aristophanes, des Plautus und Terenz, wo gleichsam der Autor selbst die Auseinandersetzung der Situation übernimmt und dem Publikum kund thut, was kommen wird, anstatt dass die Handlung sich selbst erklären soll. Ein anderer Mangel des Anfanges ist es, wenn der Dichter meint, mit der Geburt und Kindheit seines Helden beginnen zu müssen, obgleich die wahre Handlung erst später anhebt. Die englischen und deutschen Romane aus dem vorigen Jahrhundert leiden an diesem Fehler. Ein ähnlicher Mangel ist die zu breite einleitende Beschreibung der Aeusserlichkeiten, der Gegend, der Wohnung, der Kleidung, wie sie in Walter Scott's und Cooper's Romanen sich findet. Später ist man in das andere Extrem gerathen, dadurch dass der Dichter den Leser mitten in die Situation und Handlung hineinwirft und dieser nun allmählig errathen muss, welche Weltlage und welche Verhältnisse der Handlung zu Grunde liegen.

10. Die Mitte definirt Aristoteles: »als eine Folge des Vor»hergehenden und eine Ursache des Nachfolgenden.« Auch solle »die »Mitte eine angemessene Grösse haben, so dass man die Länge der »Fabel im Gedächtniss behalten könne« (Poetik, Kap. 7). Auch hier ist Aristoteles bei dem Aeusserlichen stehen geblieben. Während der Anfang nur die Weltlage und die bestimmten Personen und deren Situationen bietet, von denen die Handlung und die Kollision ausgehen soll, enthält die Mitte der Dichtung diese Handlung selbst bis an deren Abschluss oder Ende. In diese Mitte fallen deshalb alle die ein-

zelnen Thaten, welche als Mittel zu dem gestellten Ziele dienen; alle Unternehmen der Gegner, wodurch jene gehemmt werden sollen; ebenso die Hemmnisse der Natur und die innern Kämpfe der Führer.

11. Wenn ein Drama in fünf Akte sich theilt, so enthält der erste den Anfang, die Exposition; der letzte das Ende; die drei andern die Mitte, die Handlung und den Kampf. Indess wird dies nicht streng eingehalten; Shakespeare lässt oft die Handlung schon in dem ersten Akt beginnen. Je mehr die Handlung den bekannten geschichtlichen Begebenheiten entnommen ist; oder je mehr sie die Weltlage der Gegenwart zur Grundlage nimmt, desto schneller kann der Dichter zur Handlung übergehen.

12. Indem die Mitte von der Handlung ausgefüllt ist, muss hier auf die frühere Entwicklung des Begriffs der Handlung verwiesen werden. Eigenthümlich ist dieser Mitte, dass sie für die Dichtung keine natürliche Gränze setzt. Die Handlung kann in eine unbeschränkte Zahl einzelner Thaten und Unternehmen zerfallen, welche alle auf dasselbe Ziel gerichtet sind; die Hemmnisse der Gegner können ohne Ende fortgehen; in der Natur der Handlung ist durchaus keine Schranke dafür gesetzt. Deshalb hat auch Aristoteles nur auf die ganz äusserliche verwiesen, dass das Gedächtniss die Fabel fassen könne. Aber auch diese Schranke ist so gut, wie keine; das Epos hält sie nicht inne, wenn man das Einzelne und die Episoden mit zur Fabel rechnet.

13. Und in der That bestehen hier auch nur äussere Schranken. Die Handlung und der Kampf könnte in der Iliade sehr wohl noch zwölf Gesänge weiter fortgehen, ohne dass die Anlage des Ganzen dadurch verletzt würde. Ebenso könnte Odysseus noch mehr Abenteuer erleben, ehe er Ithaka erreichte; wenn diese nur sonst interessant wären, würde der Leser gern ihm folgen. Dasselbe gilt für alle epischen Dichtungen, einschliesslich der Romane, und es erklärt sich daraus, wie auch die besten Romane in Bezug auf ihre Länge die grössten Verschiedenheiten aufweisen.

14. Auch im Drama zeigen sich diese Verschiedenheiten. Man hat Dramen von einem Akt bis sechs Akten, von der Dauer einer Viertelstunde bis zur Dauer von vier bis fünf Stunden; in den Trilogien hat man selbst diese Schranke durchbrochen und es zeigt sich damit, dass sie eine rein äusserliche ist. Die Wissenschaft hat hier keine andere Regel, als dass der Reichthum des Stoffes mit der äussern Grösse der Dichtung in dem angemessenen Verhältniss stehe. Die Form darf für den Inhalt nicht zu knapp zugemessen sein, wie z. B. in der Novelle von Ziegler »Der Bettler von Rom«; noch darf die Schilderung sich in das Nebensächliche und Prosaische ausdehnen,

nur um eine bestimmte Grösse zu erreichen. Der letzte Fehler ist häufiger, als der erste; namentlich im Roman, dessen Formlosigkeit selbst Gutzkow in dieses Uebermaass hat gerathen lassen.

15. In Bezug auf die Mitte besteht ein grosser Unterschied zwischen der antiken und modernen Tragödie. Die Handlung, der Kampf ist in jener durchgängig einfacher; der unerwarteten Gegner, Hemmnisse, Zwischenfälle sind viel weniger, und deshalb ist auch die Zahl der handelnden Personen kleiner, als in der modernen Tragödie. Im Agamemnon von Aeschylos besteht die Handlung einfach in der Ankunft des Agamemnon und dessen Ermordung durch seine Gattin und ihren Buhlen; beide begegnen in der Vollführung ihres Vorhabens nicht dem geringsten Hinderniss. Ebenso vollführt Orest in den Choephoren die Rache an seiner Mutter und Aegisteus ohne alle Hindernisse, und eine ähnliche Einfachheit geht durch alle antiken Tragödien; während die moderne Tragödie einen reichen Inhalt an Zwischenfällen, Gegnern, Hemmungen enthält und die Zahl der handelnden Personen deshalb viel grösser wird. Man hat jene Einfachheit als das Höhere, als das wahrhaft Klassische geltend gemacht; allein unter sonst gleichen Bedingungen steht die moderne Tragödie höher, weil die Stärke und Tiefe der Charaktere und Gefühle und die Fülle der Individualität nur in einem längern, mannichfachern und schwierigern Kampfe sich erkennbar machen kann.

16. Das Ende soll nach Aristoteles »die nothwendige oder »wahrscheinliche Folge des Vorhergenden sein und Nichts mehr nach »sich fordern« (Poetik, Kap. 7). Die erste Bedingung bezieht sich auf die Einheit des Kunstwerkes und wird später zur Betrachtung kommen; das andre Merkmal hat denselben Mangel wie die Definition des Anfanges. Weshalb fordert das Ende nichts nach sich? Dieses ist diese Frage! Der vollständige Begriff des Endes wird erst bei der Erörterung der Lösung zur Untersuchung kommen; diese Lösung kann man das innere Ende nennen, während hier es sich blos um das äusserliche Ende handelt.

17. Wenn das vorgestellte Ziel durch die Lust oder sittliche Befriedigung, welche es in Aussicht stellt, die Handlung beginnen macht, so ist das erreichte Ziel das natürliche Ende der Dichtung, welche ein Handlungsbild bietet. Deshalb schliessen die Romane und Lustspiele mit der Heirath des Liebespaares, welche als das Ziel im ganzen Verlauf der Dichtung vorschwebt. Deshalb schliesst die Odyssee mit dem ersehnten Ziel des Odysseus, mit seiner Rückkehr und mit der Bestrafung der Freier; deshalb schliesst Tasso sein Epos mit der Eroberung Jerusalems, dem Ziele der Kreuzfahrer; deshalb schliesst

der II. Theil der Nibelungen mit dem Untergange Hagen's, dem Ziele der Chrimhilde. Deshalb schliesst Maria Stuart mit deren Hinrichtung, dem Ziele der Elisabeth; ebenso die Jungfrau von Orleans mit der Befreiung Frankreichs, dem Ziele der Johanna.

18. Allein in vielen Dichtungen, namentlich in den Tragödien wird das Ziel, was die Personen in Bewegung setzt, nicht erreicht. Weder Fiesko, noch Wallenstein, weder Götz noch Faust, weder Lear noch Brutus erreichen ihren Zweck, auf dessen Verwirklichung die ganze Handlung gerichtet ist. Weshalb geht hier die Dichtung dennoch zu Ende? Das Ende folgt hier aus dem Ende oder dem Untergange der handelnden Personen; deren Kräfte sind in dem Kampfe erschöpft und indem neue Personen der Einheit wegen nicht auftreten können, wie in der realen Geschichte geschieht, muss das Ende für die Dichtung eintreten, womit nicht ausgeschlossen ist, dass die Lösung daneben ihre besondere Begründung erfordert.

19. Es ist auch nicht nöthig, dass die Hauptpersonen sämmtlich durch Tod untergehen. Im Oedipus von Sophokles stirbt nur Jokaste; Oedipus nimmt sich bloss durch Blendung das Augenlicht. In der Antigone sterben nur Hämon und Antigone; in der Medea von Euripides Niemand; im Wallenstein nur dieser, nicht Buttler; in der Maria Stuart nur diese, nicht auch die Elisabeth, obgleich diese Ueberlebenden nicht minder zu den kämpfenden Hauptpersonen gehören. Es genügt, dass nur die Besiegten untergehen; ja es genügt schon ein solcher Zustand, der ihnen den weitern Kampf unmöglich macht; schon dies gilt als Untergang des Erhabenen. Stärker und ergreifender bleibt indess der volle Untergang durch den Tod; jedes andere Ende schadet leicht der Erhabenheit und Grösse der kämpfenden Autoritäten. Der Untergang durch Tod wird daher von allen grossen Dichtern als Regel festgehalten. Völlig ungeeignet ist ein Ende der Tragödie durch die moralische Besserung des Helden, weil das Erhabene über dem Sittlichen steht. Nur in dem Schauspiel und im bürgerlichen Roman, wo das Einfach-Schöne der Stoff ist, kann ein sittliche Besserung die Handlung und den Kampf ohne Nachtheil für die Schönheit enden.

20. Das Komische hat sein natürliches Ende an der Aufdeckung des verkehrten Handelns, so dass die komische Person es selbst erkennt. Da indess das Komische mehr elementarer Natur ist, so bedarf es eines einfach-schönen Handlungsbildes als Unterlage, dem es sich in dessen einzelnen Theilen anzufügen vermag. Das Ende der Komödien ist deshalb von gleicher Natur, wie bei dem einfach-schönen Handlungsbilde.

enthält, oder ihr nahe liegt. Er hat ferner die besondern Regeln seiner Kunst in Verarbeitung des Hässlichen zu beachten. Indem ihm die Nachschiebung anderer Bilder, wie es der Dichter und der Mime kann, unmöglich ist, bleibt er in Aufnahme des Hässlichen in engere Gränzen, als jene, eingeschlossen.

7. So ist für die Gruppe des Farnesischen Stiers der Moment gewählt, der der Schleifung der Dirke durch den Stier (der Lösung) sehr nahe liegt; aber dieser Moment selbst ist vermieden, obgleich er vielleicht ergreifender gewesen wäre, weil die edle Haltung der Dirke und das Ideal-Schöne des Kunstwerkes dabei nicht hätte aufrecht erhalten werden können. Deshalb ist im Laokoon der Moment des vollen Kampfes mit den Schlangen gewählt und dabei doch alles Hässliche, was in der Wirklichkeit ein solcher Kampf mit sich führt, durch Idealisirung entfernt. Deshalb ist Huss in Lessing's Gemälde dargestellt, ehe er auf dem Scheiterhaufen steht, während der rohe, naturalistische Sinn den brennenden Scheiterhaufen vorgezogen haben würde. Bei Schlachtgemälden liegt der Moment bald vor, bald nach der Entscheidung.

8. Indem dem Maler und Bildner die sinnliche Darstellung des Zeitlichen unmöglich ist, gestaltet sich für sie die Komposition zu einer räumlichen, welche ihre besondern Gesetze hat. Die ausführliche Darstellung derselben gehört in die besondern Kunstlehren. Hier kann nur das Wichtigste angedeutet werden. Indem eine Handlung darzustellen ist, müssen die handelnden Personen den Mittelpunkt oder die wichtigere Stelle des Gemäldes einnehmen, und unter diesen hat der geistige Leiter den Vorrang vor den körperlichen Gehülfen. Dasselbe gilt für die Gegner. Die Malerei besitzt unter ihren reichern Mitteln auch die Gruppirung, welche die Plastik nur in geringem Maasse benutzen kann. Durch diese Mehrheit von Personen, die von demselben Zweck erfüllt sind und je nach ihrer Stellung verschiedene Mittel dazu verwenden, kann die Handlung selbst viel deutlicher dargestellt und die dem Kunstwerk zukommende Mannichfaltigkeit in höherem Maasse entfaltet werden. Die Schlachtengemälde bieten dazu treffende Beläge.

9. Bei der Komposition des Räumlichen hat der Künstler neben diesem Kern noch die allgemeinen Regeln zu beachten, welche sich aus der Symmetrie der einzelnen Gestalten und Gruppen, aus der complementären Natur der Farben, aus den Wirkungen des Lichts und Schattens, des Helldunkels und der Perspektive ergeben, so wie aus dem Verhältniss der Person zur äussern Umgebung und Natur. Insbesondere hat der Maler mit seinen reichern Mitteln auch die all-

gemeine Weltlage anzugeben, in der die Handlung vor sich geht. Durch die sinnliche Anschaulichkeit seiner Bilder kann er die Umgebung, die Bäume, das Geräthe, die Waffen, die Wohnungen und alles, was zur Bezeichnung der natürlichen und sittlichen Zustände gehört, leichter und bestimmter bieten, als es dem Dichter möglich ist.

3. Das Stimmungsbild.

1. Der Begriff des Stimmungsbildes und sein Unterschied gegen das Handlungsbild ist früher (I. 152) dargelegt worden. Das Stimmungsbild hat keine weiten und fern liegenden Ziele, keine Reihe verwickelter Mittel; es kann wohl die Bewegung und selbst das Handeln in sich aufnehmen, aber nur so, dass diese Bewegung oder Thätigkeit schon als solche das Ziel ist, wie z. B. bei dem Tanzen, oder dass das Ziel unmittelbar daran stösst und keine besondere Anstrengung zu seiner Erreichung fordert, wie z. B.: die Jagd auf Hasen, das Mähen des Getreides.

2. Die Mehrzahl der Stimmungsbilder haben nur Gefühle schwächern Grades zu ihrem Inhalte; denn die heftigern Gefühle treiben in der Regel zu Handlungen. Nur wo die Natur des Gefühles oder die Umstände keine Handlung gestatten, können auch im Stimmungsbilde die Gefühle zu einem hohen Grad ansteigen; so bei den Scenen der Märtyrer, der Sterbenden, des Begräbnisses, des Abschiedes; so bei den freudigen Scenen des Wiedersehens, eines plötzlichen Glücksfalls u. s. w.

3. Das Gebiet der einfach schönen Stimmungsbilder liegt vorzugsweise auf der Oberfläche des Lebens; in den alltäglichen, immer wiederkehrenden Verhältnissen der Familie, des Erwerbens und Geniessens; in der Erfüllung der einfachen Pflichten des Berufes und Amtes. Dies Gebiet ist unerschöpflich, zumal auch bedeutungslose und gleichgültige Thätigkeiten durch besondere Beziehungen, welche der Künstler hervorhebt, mit einem Gefühle erfüllt und damit zu einem Seelenvollen und zum Stoffe eines Kunstwerkes erhoben werden können. Dichter und Maler haben in künstlerischer Behandlung von solchen Stoffen gewetteifert. Spinnen, Nähen, Kochen, Pflügen, Sägen und unzählige andere, an sich bedeutungslose Thätigkeiten des täglichen Lebens sind auf diese Weise zum Stoff für zierliche Genre-Bilder oder Lieder erhoben worden.

4. Auch das Erhabene kann den Inhalt des Stimmungsbildes abgeben. Insoweit ein Erhabenes nicht mit einem andern Erhabenen gleicher Macht in Widerstreit gebracht wird, ist sogar das Stimmungs-

enthält, oder ihr nahe liegt. Er hat ferner die ...ie Sta-
seiner Kunst in Verarbeitung des Hässlichen ... Selbst
ihm die Nachschiebung anderer Bilder, wie e... ...r sie ein
Mime kann, unmöglich ist, bleibt er in Auf... der Götter
engere Gränzen, als jene, eingeschlossen. ...ungsbilder.

7. So ist für die Gruppe des Far... ...ngen, welche
gewählt, der der Schleifung der Dirk... ihn jeder An-
sehr nahe liegt; aber dieser Mome... ...rscheinen lässt.
er vielleicht ergreifender gewese... Erde. Obgleich
Dirke und das Ideal-Schöne de... ...ben diese Kämpfe
recht erhalten werden könne... ...ost auferlegten Busse.
des vollen Kampfes mit de... ...erkraft erhob ihn auch auf
Hässliche, was in der W... ... Widerstand und deshalb gehören
durch Idealisirung ent... ... seiner Leiden sämmtlich zu den Stim-
dargestellt, ehe er ... sind die Bilder, welche menschlich Er-
naturalistische Sir... ...lt nehmen, meist Handlungsbilder; nur in die-
würde. Bei Sc... Erhabenheit sich voll entwickeln. Die ruhenden
der Entscheid... ...täten, wie Krönungen, Ertheilung von Audienzen,

8. In ... ...lichen Aufzügen, geben das Bild der Erhabenheit
Zeitlicher ... welche solchen Stoff behandeln, erreichen nicht die
einer ... ...e nöthige Wirksamkeit. Deshalb suchen dergleichen
führ... ...bekanntlich ihren Werth mehr in den realen Beziehungen
Hi... ...-Aehnlichkeit und schmeichlerischen Verherrlichung be-
...r Persönlichkeiten.

6. Während das Handlungsbild nur von der Plastik, Malerei und Dichtkunst geboten werden kann, sind für Darstellung des Stimmungsbildes alle Künste geeignet; in jeder der einzelnen Künste entfaltet es jedoch durch die besondere Natur dessen Materiales eine eigenthümliche Ausbildung. Indem die Baukunst und die Gartenkunst nicht den Menschen, sondern nur die Natur und seine Werke, d. h. nur ein mittelbar-Seelenvolles darstellen können, bleibt ihr Gefühlsinhalt unbestimmter. Da er, wie früher (I. 167. 179.) gezeigt worden, nur auf der Aehnlichkeit oder Ursachlichkeit mit menschlichen Zuständen beruht, so können beide Künste in ihren Werken die feineren Verzweigungen und Mischungen der Gefühle nicht darstellen. Es bleibt bei dem Erhabenen oder Freudigen und Heitern im Allgemeinen und nur selten kann eine weitere Besonderung dieser Gefühlszustände von diesen Künsten in ihre Werke gelegt werden.

7. Die Musik ist zwar auch auf die Stimmungsbilder beschränkt; allein da ihr Seelenvolles bereits der Mensch selbst ist, so ist ihr Gefühlsinhalt schon mannichfacher und feiner, als bei der Garten- und

Die Musik kann nicht blos das Erhabene und das Freu-
meinen darstellen, sondern auch die Besonderungen die-
Natur- und das Sittlich-Erhabene, die Hoffnung und
ust u. s. w. Ebenso kann sie die Steigerung dieser
t bieten und nur die Gewohnheit, welche diese
nderung der Gefühle mehr an die sichtbaren
n Benehmens und Handelns knüpft, lässt
n Elemente des menschlichen Benehmens,
Stärke, das Zeitmaass unterschätzen.
e Bestimmtheit und Deutlichkeit der
nen Stimmungsbilder mehr scheinbar.
leich die sichtbaren Ursachen oder Wirkungen
in dem Bilde wahrnimmt, meint er auch die Ge-
in grösserer Bestimmtheit und Besonderung zu haben.
näher betrachtet, bezieht sich diese Bestimmtheit eben nur auf diese sichtbaren Aeusserlichkeiten; die Gefühle selbst erhalten damit in ihrer eignen Natur keine höhere Bestimmtheit und keine feinere Besonderung, als in dem musikalischen Kunstwerk. Selbst das, was in dieser Beziehung die Malerei durch die Gruppirung mehrerer, von verschiedenen Gefühlen bewegten Personen erreicht, kann die Musik in ähnlicher Weise durch die Polyphonie und die Verbindung der Klangfarben der verschiedenen Instrumente bieten.

9. Die reichern Mittel der Dichtkunst für die Darstellung ihres Inhaltes sind bereits früher (I. 229) dargelegt worden. Die besondere Natur ihres Materiales nöthigt sie jedoch, ihr Stimmungsbild mehr in einen zeitlichen Verlauf aufzulösen. Das, was der Maler in räumlichen Gestalten und Gruppen neben einander bietet, das stellt der Dichter in zeitlichen, einander folgenden Situationen dar; er hat damit den Vortheil, die Einheit der Personen sich erhalten zu können; nur der Dichter kann ein und dieselbe Person durch eine Mannichfaltigkeit solcher Situationen hindurch führen, während der Maler zu den verschiedenen Situationen (Gruppen) seines Bildes auch verschiedene Personen verwenden muss.

10. Die jedem Kunstwerk nöthige Mannichfaltigkeit seines Stoffes lässt auch bei dem Stimmungsbilde, ähnlich wie bei dem Handlungsbilde, sich in drei Bestandtheile auflösen. Davon ist der erste derselbe, wie bei dem Handlungsbilde; es ist 1) die allgemeine Weltlage, welche auch hier den Boden für die besondern Gestaltungen abgiebt, die sich auf ihm erheben. Statt der Handlung tritt hier 2) die Situation ein, welche die ruhigern Zustände des Stimmungsbildes darstellt. Die, dem zeitlichen Verlauf der Handlung entsprechenden Mo-

bild die regelmässige Form seiner Darstellung. Deshalb sind die Statüen der erhabenen griechischen Götter nur Stimmungsbilder. Selbst ihre Verwickelungen in die Kämpfe des Menschen bleiben für sie ein Spiel und deshalb sind auch Homer's Schilderungen von der Götter Betheiligung an den Kämpfen vor Troja meist nur Stimmungsbilder.

5. Noch mehr gilt dies für die Gemälde und Dichtungen, welche den christlichen Gott darstellen; da dessen Allmacht ihn jeder Anstrengung enthebt und jeden Widerstand vergeblich erscheinen lässt. Dies gilt auch für Jesus und sein Wandeln auf der Erde. Obgleich er schwere innere Kämpfe zu kämpfen hatte, so haben diese Kämpfe doch mehr die Natur einer freiwilligen, sich selbst auferlegten Busse. Die göttliche Natur in Jesus, seine Wunderkraft erhob ihn auch auf Erden weit über allen menschlichen Widerstand und deshalb gehören die Scenen seines Lebens und seiner Leiden sämmtlich zu den Stimmungsbildern. Dagegen sind die Bilder, welche menschlich Erhabenes zu ihrem Inhalt nehmen, meist Handlungsbilder; nur in dieser Form kann deren Erhabenheit sich voll entwickeln. Die ruhenden Zustände der Autoritäten, wie Krönungen, Ertheilung von Audienzen, der Vortritt bei festlichen Aufzügen, geben das Bild der Erhabenheit zu matt; Gemälde, welche solchen Stoff behandeln, erreichen nicht die dem Kunstwerke nöthige Wirksamkeit. Deshalb suchen dergleichen Gemälde bekanntlich ihren Werth mehr in den realen Beziehungen der Portrait-Aehnlichkeit und schmeichlerischen Verherrlichung bestimmter Persönlichkeiten.

6. Während das Handlungsbild nur von der Plastik, Malerei und Dichtkunst geboten werden kann, sind für Darstellung des Stimmungsbildes alle Künste geeignet; in jeder der einzelnen Künste enthält es jedoch durch die besondere Natur dessen Materiales eine eigenthümliche Ausbildung. Indem die Baukunst und die Gartenkunst nicht den Menschen, sondern nur die Natur und seine Werke, d. h. nur ein mittelbar-Seelenvolles darstellen können, bleibt ihr Gefühlsinhalt unbestimmter. Da er, wie früher (I. 167. 179.) gezeigt worden, nur auf der Aehnlichkeit oder Ursachlichkeit mit menschlichen Zuständen beruht, so können beide Künste in ihren Werken die feineren Verzweigungen und Mischungen der Gefühle nicht darstellen. Es bleibt bei dem Erhabenen oder Freudigen und Heitern im Allgemeinen und nur selten kann eine weitere Besonderung dieser Gefühlszustände von diesen Künsten in ihre Werke gelegt werden.

7. Die Musik ist zwar auch auf die Stimmungsbilder beschränkt; allein da ihr Seelenvolles bereits der Mensch selbst ist, so ist ihr Gefühlsinhalt schon mannichfacher und feiner, als bei der Garten- und

Baukunst. Die Musik kann nicht blos das Erhabene und das Freudige im Allgemeinen darstellen, sondern auch die Besonderungen dieser Gefühle, das Natur- und das Sittlich-Erhabene, die Hoffnung und die gegenwärtige Lust u. s. w. Ebenso kann sie die Steigerung dieser Gefühle sehr bestimmt bieten und nur die Gewohnheit, welche diese Bestimmtheit und Besonderung der Gefühle mehr an die sichtbaren Elemente des menschlichen Benehmens und Handelns knüpft, lässt die Deutlichkeit der hörbaren Elemente des menschlichen Benehmens, den Ton, den Rhythmus, die Stärke, das Zeitmaass unterschätzen.

8. Deshalb ist die grössere Bestimmtheit und Deutlichkeit der plastischen und malerischen Stimmungsbilder mehr scheinbar. Weil der Beschauer zugleich die sichtbaren Ursachen oder Wirkungen dieser Stimmungen in dem Bilde wahrnimmt, meint er auch die Gefühle selbst in grösserer Bestimmtheit und Besonderung zu haben. Allein näher betrachtet, bezieht sich diese Bestimmtheit eben nur auf diese sichtbaren Aeusserlichkeiten; die Gefühle selbst erhalten damit in ihrer eignen Natur keine höhere Bestimmtheit und keine feinere Besonderung, als in dem musikalischen Kunstwerk. Selbst das, was in dieser Beziehung die Malerei durch die Gruppirung mehrerer, von verschiedenen Gefühlen bewegten Personen erreicht, kann die Musik in ähnlicher Weise durch die Polyphonie und die Verbindung der Klangfarben der verschiedenen Instrumente bieten.

9. Die reichern Mittel der Dichtkunst für die Darstellung ihres Inhaltes sind bereits früher (I. 229) dargelegt worden. Die besondere Natur ihres Materiales nöthigt sie jedoch, ihr Stimmungsbild mehr in einen zeitlichen Verlauf aufzulösen. Das, was der Maler in räumlichen Gestalten und Gruppen neben einander bietet, das stellt der Dichter in zeitlichen, einander folgenden Situationen dar; er hat damit den Vortheil, die Einheit der Personen sich erhalten zu können; nur der Dichter kann ein und dieselbe Person durch eine Mannichfaltigkeit solcher Situationen hindurch führen, während der Maler zu den verschiedenen Situationen (Gruppen) seines Bildes auch verschiedene Personen verwenden muss.

10. Die jedem Kunstwerk nöthige Mannichfaltigkeit seines Stoffes lässt auch bei dem Stimmungsbilde, ähnlich wie bei dem Handlungsbilde, sich in drei Bestandtheile auflösen. Davon ist der erste derselbe, wie bei dem Handlungsbilde; es ist 1) die allgemeine Weltlage, welche auch hier den Boden für die besondern Gestaltungen abgiebt, die sich auf ihm erheben. Statt der Handlung tritt hier 2) die Situation ein, welche die ruhigern Zustände des Stimmungsbildes darstellt. Die, dem zeitlichen Verlauf der Handlung entsprechenden Mo-

mente des Anfangs, der Mitte und des Endes werden hier 3) durch die Verbreitung der Situation in einer Mannichfaltigkeit von Zuständen vertreten, welche bald räumlich, bald zeitlich an einander gereiht sind.

11. Der Begriff der Weltlage und ihre Bedeutung für das Stimmungsbild sind dieselben, wie sie bei dem Handlungsbild entwickelt worden sind. Die bildliche Darstellung der Weltlage kann aber hier in der Regel einfacher bleiben, weil das Stimmungsbild sich auf einen kleinern Kreis des Lebens beschränkt, dem die Situation angehört und weil es nicht, wie die grossen Handlungsbilder im Epos und Drama, seine Personen durch eine Reihe der mannichfachsten Lebensverhältnisse hindurchführt. Deshalb wird in den Gedichten und Liedern die Weltlage oft nur durch Namen und einzelne Worte angedeutet; es wird damit auf eine bestimmte Weltlage des Orientes oder Occidentes, der alten Zeit, oder des Mittelalters, oder der Neuzeit hingedeutet; das Uebrige und Nähere wird von der Kenntniss des Lesers erwartet, die er zu dem Gedicht hinzuzubringen hat. So bezeichnet Schiller die antike Weltlage oft nur durch die griechischen Namen seiner Personen; und ebenso Göthe im westöstlichen Divan die Weltlage des Orients nur durch die morgenländischen Namen der Orte und Personen.

12. Die Malerei ist durch die Bestimmtheit und Anschaulichkeit ihrer Gestalten und durch die Umgebung der Personen, die sie nicht weglassen kann, vorzugsweise geschickt, die Weltlage darzustellen. Sowohl die natürliche Weltlage kann durch die Gestaltung des Bodens, der Pflanzen und Thiere, so wie die sittliche durch die Ausstattung der Wohnungen, durch den Hausrath, die Waffen, die Kleidung u. s. w. sehr bestimmt bezeichnet werden. Während in dem Handlungsbilde der Maler hierbei sich zu beschränken hat, um die Aufmerksamkeit nicht von den handelnden Personen abzuziehen, hat er in dem Stimmungsbilde volle Gelegenheit, diesen Bestandtheil in Ausführlichkeit und Genauigkeit vorzuführen. Der Mensch steht in diesen Situationen meist in einer nähern Beziehung zu seiner Umgebung, sei es die Natur oder das Werkzeug oder die Bücher; der Maler ist daher im vollen Recht, wenn er dieses Beiwerk in grosser Ausführlichkeit bietet. Der »Chemiker« von Teniers ist ein Beispiel dieser Art. Die Niederländer sind Meister in der Behandlung dieses Bestandtheils und der Beschauer ist damit sofort über die, der Situation unterliegende Weltlage orientirt.

13. Schwieriger ist die Darstellung dieses Theils für die Plastik. Ihre Werke können die Umgebung nicht mit aufnehmen; der Versuch

dieser Art in der Farnesischen Stiergruppe ist eine Ausnahme; selbst in dem Relief kann dafür wenig geschehen. Es bleiben hier die Kleidung, die Waffen, eine Fackel und Aehnliches, unmittelbar mit der Person Verbundenes, was zur Bezeichnung der Weltlage benutzt werden kann. Aus diesem Mangel kommt es, dass die Bedeutung plastischer Werke oft zweifelhaft und dunkel bleibt und dass selbst die gelehrten Kenner des Alterthums hierüber in Streit gerathen.

14. In dem Werke der Baukunst scheint die Weltlage als ein besonderer Bestandtheil ganz zu fehlen. Indess ergiebt sie sich bei näherer Betrachtung aus der Gestalt des Werkes, insoweit es das Abbild des realen Hauses ist und dieses in inniger Verbindung mit Klima und Lebensweise der Bewohner steht. Deshalb sind die Bauwerke der Aegypter ohne Dach; erst in Griechenland beginnt dies; deshalb ist in den Bauwerken des südlichen Klimas die Aussenseite das Wichtigere, während in den nördlichen Gegenden das Innere die Oberhand behält, da hier die Rauheit des Klimas in das Innere treibt.

15. Durch die Gestalt des Bauwerkes ist somit die Weltlage, zu der es gehört, viel bestimmter bezeichnet, als bei den Werken der Plastik. Dazu kommt noch, dass das Bauwerk unbeweglich ist; die es umgebende Natur ersetzt somit das, was in dieser Beziehung das Bauwerk selbst noch unbestimmt lässt. Deshalb bildet diese Natur-Umgebung eine dem Bauwerk unentbehrliche Ergänzung seiner Bedeutung und seiner Wirksamkeit und es erklärt sich daraus, wie ein Bauwerk in antik-griechischem Styl sich so wenig für nordische Länder wie Russland und Schweden eignet, als ein gothischer Dom für die Sandsteppen oder Felsenplateaus Aegyptens.

16. In der Musik kann dieser Bestandtheil nur unbestimmt angedeutet werden, da ihre Mittel für die Bezeichnung des Sichtbaren nicht geeignet sind; nur soweit der Charakter einzelner Völker sich durch bestimmte Tonarten oder andere Elemente der Musik ausspricht, kann diese Bezeichnung erfolgen. So erkennt man die Weltlage Russlands und der Slaven an dem vorherrschenden Moll der Tonarten; die der Polen und Franzosen an dem überwiegend hervortretenden Rhythmus; die der Italiener an dem Vorherrschen des melodiösen Elements; die der Deutschen an der strengen Stimmführung und einer mit Dissonanzen stark erfüllten Harmonie. Da die Musik die Gefühle in Elementen darstellt, welche von dem Wechsel der Zeit und Völker im Ganzen wenig betroffen werden, so ist die Bezeichnung der besondern Weltlage bei ihr auch weniger nothwendig, als in den anderen Künsten, und die Musik bleibt für die kultivirten modernen Völker

gleich verständlich, ob sie den Gefühlszuständen eines Franzosen oder eines Russen Ausdruck giebt.

17. Man könnte geneigt sein, auch die besonderen Stylarten der Künste hierher zu ziehen, da an diesen Stylen allerdings der Kenner mit grosser Bestimmtheit die Zeit und das Land, in dem das Kunstwerk entstanden ist, erkennen kann. Allein dieses Mittel ist keine bildliche Darstellung der Weltlage, sondern führt nur durch Schlüsse und besondere Kunstkenntniss auf dieselbe; es gehört deshalb nicht hierher, wo es sich um die Bildlichkeit handelt; es bleibt auf den Kreis der Kenner beschränkt, während das Kunstwerk diese Bestandtheile allgemein verständlich zu bieten hat.

18. Der zweite Bestandtheil des Stimmungsbildes umfasst die Situation. Es ist damit jenes bestimmtere und einzelne seelenvolle Reale gemeint, was sich aus der Weltlage als ein Besonderes erhebt und das in dem Bilde herrschende Gefühl in sich verkörpert, ohne aber zu einem Handeln in dem früher dargelegten Sinne vorzuschreiten. Es bilden die Situation also jene mannichfachen Scenen des häuslichen, erwerbenden und geniessenden Lebens; die Scenen der Liebe, oder der Hoffnung, oder der Andacht, oder der Furcht, oder der Neugierde, überhaupt aller Besonderungen der früher dargelegten Gefühle der Lust und des Schmerzes so wie der Achtung und Ehrfurcht. Neben dem Menschen kann auch ein Gegenstand der Natur, ein Werkzeug des Menschen oder ein Stück aus der überirdischen Welt zur Situation benutzt werden. Nicht bloss die Landschaft, sondern auch Einzelnes, wie Blumen, Früchte, Waffen, Geräthe sind vermöge des in ihnen mittelbar enthaltenen Seelenvollen geeignet, für sich den Gegenstand der Situation zu bilden.

19. So liegt in Göthe's »Heidenröslein« die Situation in dem Brechen der Rose durch den Knaben und in dem vergeblichen Schmerzensschrei des Rösleins. In Schiller's »Erwartung« liegt die Situation in dem Freund, der in der Dämmerung im Garten sitzt und jeden Schein, jedes Geräusch auf das Kommen der Geliebten deutet. In Anakreon's »Nächtlicher Besuch« liegt die Situation in dem Hereinlassen des durchnässten Amor in's Gemach, wo der Inwohner dann von dem Pfeil desselben getroffen wird. In David's »neuntem Psalm« liegt die Situation in dem über die Feinde gewonnenen Siege, an den sich der Preis Gottes anknüpft. Aehnlich bei Pindar.

20. Die Malerei hat vorzugsweise reiche Mittel für die Situation; deshalb herrscht in ihr das Stimmungsbild so überwiegend vor. Nicht bloss die heilige Malerei, sondern auch das Genre und die landschaftliche Malerei behandeln nur Stimmungsbilder und bieten die

Situation in höchst anschaulicher und mannichfacher Weise. Alle Gefühle, welche sich in einer ruhenden Stellung der Menschen oder in einem leichten Handeln verkörpern, sind für die Malerei ein vorzüglicher Stoff. Während in der heiligen Malerei und im Genre die Situation sich sehr bestimmt von der allgemeinen Weltlage sondert, fliessen beide Theile in der Landschaft ineinander. Die Situation liegt nur mehr in dem Vordergrunde und in den bestimmteren Gruppen von Bäumen, Felsen, Wässern, Thieren, welche diesen ausfüllen. Diese bilden den Grundstock, welcher das Gefühl zunächst verkörpert und an den sich dann der Mittel- und Hintergrund, so wie die Luft und die Farbentöne entsprechend anlehnen.

21. In der Plastik tritt die Situation stark hervor, weil ihr die Darstellung der Weltlage wenig möglich ist. Die Situation ist hier durch die Stellung, Bewegung, die Geberden und Mienen der Einzel-Statüe gegeben; in ihr liegt das Bild des dem Werke unterliegenden Gefühls. So liegt die Situation bei dem Apoll von Belvedere in seiner Haltung des Kopfes, in seinen erhobenen Händen und der schreitenden Bewegung, welches alles die Siegesfreude des Gottes verkündet. In der Diana vom Louvre liegt die Situation in dem schnellen Schritt, in dem Greifen nach den Pfeilen des Köchers, in dem geschürzten Gewand; dies alles verkündet die Jagdlust der keuschen und kräftigen Göttin.

22. In der Baukunst liegt die Situation in der Gestalt und Verbindung der konstruktiven Elemente des Bauwerkes, abgesehen von den blos dekorativen oder vervielfältigenden Bestandtheilen; sie weisen auf das reale Haus hin und aus ihnen ergiebt sich, ob dasselbe der Erhabenheit des Gottes oder des Fürsten dient, oder ob es nur die heitern und behaglichen Zustände der Familie darstellt. Für die Gartenkunst gilt das bei der landschaftlichen Malerei bemerkte. In der Musik liegt die Situation in den vorherrschenden Melodien und ihrer gegensätzlichen Stellung innerhalb des einzelnen Musikstückes. Indem diese Melodien die Hauptthemen bilden und ihr Verhältniss zu einander die Grundstimmung bedingt, entsprechen sie den Gestalten und Geberden der Menschengruppe in der Malerei und Plastik.

23. Der dritte Bestandtheil des Stimmungsbildes umfasst die Verbreitung der Situation. In ihr kommt die Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes zur vollen Entwicklung; ohne sie würde die Situation zu eintönig und zu elementar bleiben. Diese Verbreitung kann zeitlich oder räumlich erfolgen; jenes geschieht in der Musik; dieses in den bildenden Künsten; die Dichtkunst kann die Verbreitung nach

2. Das Handlungsbild in den bildenden Künsten.

1. Da die Garten-, Bau- und Ton-Kunst nur Stimmungsbilder bieten können, so bleiben für die Handlungsbilder neben der Dichtkunst nur die Plastik und die Malerei. So weit die Plastik ein lebendiges Material benutzt, steht sie in Darstellung des Handlungsbildes der Dichtkunst näher als die Plastik mit todtem Material. Die Pantomime und das Ballet folgen im Allgemeinen den bei der Dichtkunst entwickelten Regeln; da aber ihre Mittel viel beschränkter sind, so haben sich ihre Handlungsbilder einfacher zu halten, um verständlich zu bleiben. Die Ziele der Handlung müssen näher liegen, die Mittel müssen gerader auf das Ziel hinführen.

2. Während die Dichtung sich wesentlich in der Darstellung des innern Wissens und Wollens der handelnden Personen bewegt und das Sprechen der Personen deshalb bei ihr das körperliche Handeln weit überwiegt, kann die Pantomime und das Ballet nur das letztere benutzen. Sie haben deshalb solche Stoffe zu wählen, in welchen der körperliche Vorgang schon an sich eine grössere Bedeutung hat. Ebenso haben sie sich von Situationen des Nachdenkens, des verständigen Sprechens und Streitens fern zu halten und bei denen zu bleiben, wo das Gefühl lebendiger ist und zu körperlichen Geberden, Bewegungen und Handlungen treibt. Vermöge ihrer plastischen Natur lieben die Pantomime und das Ballet die Handlung durch Stimmungsbilder zu unterbrechen, in welchen ihre besondere Mittel der Gruppirung und der idealisirten Tanzbewegung zu voller Entfaltung kommen können. Deshalb ist auch die Zahl der, als Einzelne oder im Chor mitwirkenden Personen hier weit grösser, als im Drama.

3. Die Plastik mit todtem Material und die Malerei können von dem zeitlichen Verlauf einer Handlung nur einen Moment sinnlich darstellen. Dies würde sie von dem Handlungsbilde ganz ausschliessen, wenn nicht, wie früher (I. 207.) gezeigt worden, diese sinnliche Darstellung eines Momentes eine versinnlichende Wirkung auf das Vor und Nach dieses Momentes in der Seele des Zuschauers ausübte, so dass der zeitliche Verlauf selbst ihm innerlich nunmehr in den Gestalten, in den Kleidungen, in den Waffen und in der Umgebung vorschwebt, wie das Gemälde sie für den gewählten Moment sinnlich bietet. Dadurch allein wird die Handlung als solche versinnlicht und dadurch allein sind diese Künste fähig, Handlungsbilder darzustellen.

4. Das nothwendige Erforderniss hierzu ist aber die Kenntniss der Handlung Seitens des Beschauers. Diese Kenntniss muss er vor

dem Sehen des Bildes bereits haben und zu dem Bilde mitbringen. Je vollständiger und genauer sie ist, desto besser wird er das Bild verstehen und desto leichter wird dieses die Versinnlichung der ganzen Handlung in seiner Seele herbeiführen. Hieraus folgt, dass das Gebiet des Handelns für die bildenden Künste enger ist, als für den Dichter. Dieser kann durch seine Mittel diese Kenntniss auch dem damit völlig unbekannten Leser gewähren; jene müssen sich aber auf Unternehmen beschränken, deren Vorgang bereits allgemein bekannt ist. Sie sind deshalb in ihren Handlungsbildern auf das Gebiet der Geschichte, der Volkssage und der Religion angewiesen. Auch die Werke der grossen National-Dichter gehören zwar zu solchem allgemein bekannten Stoff; allein hier steht das Bedenken entgegen, dass der Stoff bereits von dem Dichter idealisirt worden ist und zu einer nochmaligen Idealisirung durch eine zweite Kunst sich nicht eignet (I. 255).

5. Für den einzelnen Beschauer kann diese Kenntniss des Herganges durch Begleiter ergänzt werden; er kann während des Beschauens über die Bedeutung des Bildes belehrt werden; indess ersetzt diese Hülfe die schon vorher erworbene genaue Kenntniss des Herganges nicht in gleichem Maasse. Die Kenntniss soll eine geläufige sein; ebenso wie die Kenntniss der Bedeutung des Sinnlichen überhaupt; bei solcher erst hinzutretenden Belehrung bleibt aber diese Kenntniss mangelhafter und äusserlicher; es mischt sich das Nachdenken und die Anstrengung des Gedächtnisses ein und stört die Entfaltung der idealen Gefühle. Nur derjenige, welchem der Vorgang schon vorher genau und ausführlich in der Seele steht, wird den idealen Genuss voll empfinden, der darin liegt, dass seine bisher unbestimmten, schwankenden und prosaischen Vorstellungen durch den Anblick des Gemäldes die ideale und künstlerische Gestaltung empfangen und damit sowohl von der Prosa befreit, wie zur vollen Anschaulichkeit fortgeführt werden.

6. Ueber den Moment, welchen der Maler aus dem Verlauf der Handlung zu wählen hat, ist bereits früher (I. 208) das Wesentliche bemerkt worden. Durch die über den Moment hinaus wirkende Versinnlichung der ganzen Handlung ergeben sich die, aus der grössern oder kürzern Dauer der darzustellenden Situation abgeleiteten Regeln als irrig; der Maler hat sich hier vielmehr danach zu bestimmen, welcher Moment ihm für seine Kunst die reichsten Mittel bietet, um jene Versinnlichung der ganzen Handlung zu erreichen. Insbesondere aber hat der Künstler dabei auf die Lösung des Kunstwerkes zu achten und danach einen Moment zu wählen, der diese Lösung bereits

enthält, oder ihr nahe liegt. Er hat ferner die besondern Regeln seiner Kunst in Verarbeitung des Hässlichen zu beachten. Indem ihm die Nachschiebung anderer Bilder, wie es der Dichter und der Mime kann, unmöglich ist, bleibt er in Aufnahme des Hässlichen in engere Gränzen, als jene, eingeschlossen.

7. So ist für die Gruppe des Farnesischen Stiers der Moment gewählt, der der Schleifung der Dirke durch den Stier (der Lösung) sehr nahe liegt; aber dieser Moment selbst ist vermieden, obgleich er vielleicht ergreifender gewesen wäre, weil die edle Haltung der Dirke und das Ideal-Schöne des Kunstwerkes dabei nicht hätte aufrecht erhalten werden können. Deshalb ist im Laokoon der Moment des vollen Kampfes mit den Schlangen gewählt und dabei doch alles Hässliche, was in der Wirklichkeit ein solcher Kampf mit sich führt, durch Idealisirung entfernt. Deshalb ist Huss in Lessing's Gemälde dargestellt, ehe er auf dem Scheiterhaufen steht, während der rohe, naturalistische Sinn den brennenden Scheiterhaufen vorgezogen haben würde. Bei Schlachtgemälden liegt der Moment bald vor, bald nach der Entscheidung.

8. Indem dem Maler und Bildner die sinnliche Darstellung des Zeitlichen unmöglich ist, gestaltet sich für sie die Komposition zu einer räumlichen, welche ihre besondern Gesetze hat. Die ausführliche Darstellung derselben gehört in die besondern Kunstlehren. Hier kann nur das Wichtigste angedeutet werden. Indem eine Handlung darzustellen ist, müssen die handelnden Personen den Mittelpunkt oder die wichtigere Stelle des Gemäldes einnehmen, und unter diesen hat der geistige Leiter den Vorrang vor den körperlichen Gehülfen. Dasselbe gilt für die Gegner. Die Malerei besitzt unter ihren reichern Mitteln auch die Gruppirung, welche die Plastik nur in geringem Maasse benutzen kann. Durch diese Mehrheit von Personen, die von demselben Zweck erfüllt sind und je nach ihrer Stellung verschiedene Mittel dazu verwenden, kann die Handlung selbst viel deutlicher dargestellt und die dem Kunstwerk zukommende Mannichfaltigkeit in höherem Maasse entfaltet werden. Die Schlachtengemälde bieten dazu treffende Beläge.

9. Bei der Komposition des Räumlichen hat der Künstler neben diesem Kern noch die allgemeinen Regeln zu beachten, welche sich aus der Symmetrie der einzelnen Gestalten und Gruppen, aus der complementären Natur der Farben, aus den Wirkungen des Lichts und Schattens, des Helldunkels und der Perspektive ergeben, so wie aus dem Verhältniss der Person zur äussern Umgebung und Natur. Insbesondere hat der Maler mit seinen reichern Mitteln auch die all-

gemeine Weltlage anzugeben, in der die Handlung vor sich geht. Durch die sinnliche Anschaulichkeit seiner Bilder kann er die Umgebung, die Bäume, das Geräthe, die Waffen, die Wohnungen und alles, was zur Bezeichnung der natürlichen und sittlichen Zustände gehört, leichter und bestimmter bieten, als es dem Dichter möglich ist.

3. Das Stimmungsbild.

1. Der Begriff des Stimmungsbildes und sein Unterschied gegen das Handlungsbild ist früher (I. 152) dargelegt worden. Das Stimmungsbild hat keine weiten und fern liegenden Ziele, keine Reihe verwickelter Mittel; es kann wohl die Bewegung und selbst das Handeln in sich aufnehmen, aber nur so, dass diese Bewegung oder Thätigkeit schon als solche das Ziel ist, wie z. B. bei dem Tanzen, oder dass das Ziel unmittelbar daran stösst und keine besondere Anstrengung zu seiner Erreichung fordert, wie z. B.: die Jagd auf Hasen, das Mähen des Getreides.

2. Die Mehrzahl der Stimmungsbilder haben nur Gefühle schwächern Grades zu ihrem Inhalte; denn die heftigern Gefühle treiben in der Regel zu Handlungen. Nur wo die Natur des Gefühles oder die Umstände keine Handlung gestatten, können auch im Stimmungsbilde die Gefühle zu einem hohen Grad ansteigen; so bei den Scenen der Märtyrer, der Sterbenden, des Begräbnisses, des Abschiedes; so bei den freudigen Scenen des Wiedersehens, eines plötzlichen Glücksfalls u. s. w.

3. Das Gebiet der einfach schönen Stimmungsbilder liegt vorzugsweise auf der Oberfläche des Lebens; in den alltäglichen, immer wiederkehrenden Verhältnissen der Familie, des Erwerbens und Geniessens; in der Erfüllung der einfachen Pflichten des Berufes und Amtes. Dies Gebiet ist unerschöpflich, zumal auch bedeutungslose und gleichgültige Thätigkeiten durch besondere Beziehungen, welche der Künstler hervorhebt, mit einem Gefühle erfüllt und damit zu einem Seelenvollen und zum Stoffe eines Kunstwerkes erhoben werden können. Dichter und Maler haben in künstlerischer Behandlung von solchen Stoffen gewetteifert. Spinnen, Nähen, Kochen, Pflügen, Sägen und unzählige andere, an sich bedeutungslose Thätigkeiten des täglichen Lebens sind auf diese Weise zum Stoff für zierliche Genre-Bilder oder Lieder erhoben worden.

4. Auch das Erhabene kann den Inhalt des Stimmungsbildes abgeben. Insoweit ein Erhabenes nicht mit einem andern Erhabenen gleicher Macht in Widerstreit gebracht wird, ist sogar das Stimmungs-

Leidenschaft bedingt, mit der die Handlung ihrem Ziele zueilt. Deshalb sind in der Iliade die Stimmungsbilder nicht so gedehnt und nicht so häufig, als in der Odyssee, in welcher die Handlung einen längern Zeitraum umfasst und die Bewegung mit grösserer Gemächlichkeit vorwärts schreitet. Deshalb sind die Stimmungsbilder häufiger in dem »Befreiten Jerusalem« wie in den Nibelungen; bei Ariost häufiger als bei Firdusi. Deshalb sind sie in den Romanen häufiger und breiter in dem Anfang und in der Mitte, als gegen das Ende, wo die Handlung heftiger zur Lösung drängt.

5. Im Drama hat, wie erwähnt, das Stimmungsbild weniger Platz, weil die Knappheit der Form und die Verbindung mit der Aufführung den Dichter nöthigt, die Handlung zusammenzudrängen und mit grösserer Schnelligkeit ihrem Ziele zuzuführen. Die Stimmungsbilder sind hier nur gerechtfertigt, wenn sie der Darstellung der Weltlage dienen, wie z. B. die Anfangsscene im Romeo und im Egmont; oder wenn sie innerhalb gewisser Ruhepunkte die ausführlichere Entwickelung des Charakters der Hauptpersonen vermitteln, wie z. B. die Liebesscenen im Romeo, im Egmont, im Faust; die Familienscenen im Götz, die erste Unterhaltung Hamlets mit den Schauspielern.

6. Dagegen bleiben diese Stimmungsbilder im Drama ein Fehler, wenn sie zu lang ausgedehnt werden oder nur auf untergeordnete Personen sich beziehen. Deshalb ist schon die Episode des Max und der Thekla im Wallenstein von zweifelhaftem Werthe für das Ganze, so schön diese Stimmungsbilder auch an sich sind. Grösser ist dieser Fehler bei dem Krönungs-Aufzuge in der »Jungfrau von Orleans«, obgleich der Tadel hier weniger den Dichter, als die Theater-Verwaltungen trifft, welche, anstatt diesen Pomp idealisirend zu beschränken, ihn vielmehr auf das Uebertriebenste, der Schaulust zu Liebe, ausdehnen. Auch »Nathan der Weise« leidet an der Breite von Stimmungsbildern; ebenso die indischen Dramen, wie »Sokontola.«

7. Das antike griechische Drama hatte in seinen Chören eine Mischung der Handlung mit Stimmungsbildern, welche gegen den Begriff des Drama's verstösst und nur in der geschichtlichen Entstehung des griechischen Drama's seine Entschuldigung findet. Die grosse Einfachheit der Fabel in den antiken Tragödien und der Umstand, dass ihr Inhalt und Ausgang dem Publikum bereits aus der Mythologie längst bekannt war, führten überhaupt dahin, dass das Drängen nach der Lösung und die Spannung der Zuschauer über den möglichen Ausgang hier wegfiel. Deshalb konnte die antike Tragödie mit so viel lyrischen Elementen sich versetzen; nicht blos die Aussprüche

t. Die Musik kann nicht blos das Erhabene und das Freu-
lgemeinen darstellen, sondern auch die Besonderungen die-
das Natur- und das Sittlich-Erhabene, die Hoffnung und
ge Lust u. s. w. Ebenso kann sie die Steigerung dieser
timmt bieten und nur die Gewohnheit, welche diese
Besonderung der Gefühle mehr an die sichtbaren
hlichen Benehmens und Handelns knüpft, lässt
er hörbaren Elemente des menschlichen Benehmens,
. Rhythmus, die Stärke, das Zeitmaass unterschätzen.
Deshalb ist die grössere Bestimmtheit und Deutlichkeit der
tischen und malerischen Stimmungsbilder mehr scheinbar.
Weil der Beschauer zugleich die sichtbaren Ursachen oder Wirkungen dieser Stimmungen in dem Bilde wahrnimmt, meint er auch die Gefühle selbst in grösserer Bestimmtheit und Besonderung zu haben. Allein näher betrachtet, bezieht sich diese Bestimmtheit eben nur auf diese sichtbaren Aeusserlichkeiten; die Gefühle selbst erhalten damit in ihrer eignen Natur keine höhere Bestimmtheit und keine feinere Besonderung, als in dem musikalischen Kunstwerk. Selbst das, was in dieser Beziehung die Malerei durch die Gruppirung mehrerer, von verschiedenen Gefühlen bewegten Personen erreicht, kann die Musik in ähnlicher Weise durch die Polyphonie und die Verbindung der Klangfarben der verschiedenen Instrumente bieten.

9. Die reichern Mittel der Dichtkunst für die Darstellung ihres Inhaltes sind bereits früher (I. 229) dargelegt worden. Die besondere Natur ihres Materiales nöthigt sie jedoch, ihr Stimmungsbild mehr in einen zeitlichen Verlauf aufzulösen. Das, was der Maler in räumlichen Gestalten und Gruppen neben einander bietet, das stellt der Dichter in zeitlichen, einander folgenden Situationen dar; er hat damit den Vortheil, die Einheit der Personen sich erhalten zu können; nur der Dichter kann ein und dieselbe Person durch eine Mannichfaltigkeit solcher Situationen hindurch führen, während der Maler zu den verschiedenen Situationen (Gruppen) seines Bildes auch verschiedene Personen verwenden muss.

10. Die jedem Kunstwerk nöthige Mannichfaltigkeit seines Stoffes lässt auch bei dem Stimmungsbilde, ähnlich wie bei dem Handlungsbilde, sich in drei Bestandtheile auflösen. Davon ist der erste derselbe, wie bei dem Handlungsbilde; es ist 1) die allgemeine Weltlage, welche auch hier den Boden für die besondern Gestaltungen abgiebt, die sich auf ihm erheben. Statt der Handlung tritt hier 2) die Situation ein, welche die ruhigern Zustände des Stimmungsbildes darstellt. Die, dem zeitlichen Verlauf der Handlung entsprechenden Mo-

bild die regelmässige Form seiner Darstellung. Deshalb sind die Statüen der erhabenen griechischen Götter nur Stimmungsbilder. Selbst ihre Verwickelungen in die Kämpfe des Menschen bleiben für sie ein Spiel und deshalb sind auch Homer's Schilderungen von der Götter Betheiligung an den Kämpfen vor Troja meist nur Stimmungsbilder.

5. Noch mehr gilt dies für die Gemälde und Dichtungen, welche den christlichen Gott darstellen; da dessen Allmacht ihn jeder Anstrengung enthebt und jeden Widerstand vergeblich erscheinen lässt. Dies gilt auch für Jesus und sein Wandeln auf der Erde. Obgleich er schwere innere Kämpfe zu kämpfen hatte, so haben diese Kämpfe doch mehr die Natur einer freiwilligen, sich selbst auferlegten Busse. Die göttliche Natur in Jesus, seine Wunderkraft erhob ihn auch auf Erden weit über allen menschlichen Widerstand und deshalb gehören die Scenen seines Lebens und seiner Leiden sämmtlich zu den Stimmungsbildern. Dagegen sind die Bilder, welche menschlich Erhabenes zu ihrem Inhalt nehmen, meist Handlungsbilder; nur in dieser Form kann deren Erhabenheit sich voll entwickeln. Die ruhenden Zustände der Autoritäten, wie Krönungen, Ertheilung von Audienzen, der Vortritt bei festlichen Aufzügen, geben das Bild der Erhabenheit zu matt; Gemälde, welche solchen Stoff behandeln, erreichen nicht die dem Kunstwerke nöthige Wirksamkeit. Deshalb suchen dergleichen Gemälde bekanntlich ihren Werth mehr in den realen Beziehungen der Portrait-Aehnlichkeit und schmeichlerischen Verherrlichung bestimmter Persönlichkeiten.

6. Während das Handlungsbild nur von der Plastik, Malerei und Dichtkunst geboten werden kann, sind für Darstellung des Stimmungsbildes alle Künste geeignet; in jeder der einzelnen Künste enthält es jedoch durch die besondere Natur dessen Materiales eine eigenthümliche Ausbildung. Indem die Baukunst und die Gartenkunst nicht den Menschen, sondern nur die Natur und seine Werke, d. h. nur ein mittelbar-Seelenvolles darstellen können, bleibt ihr Gefühlsinhalt unbestimmter. Da er, wie früher (I. 167. 179.) gezeigt worden, nur auf der Aehnlichkeit oder Ursachlichkeit mit menschlichen Zuständen beruht, so können beide Künste in ihren Werken die feineren Verzweigungen und Mischungen der Gefühle nicht darstellen. Es bleibt bei dem Erhabenen oder Freudigen und Heitern im Allgemeinen und nur selten kann eine weitere Besonderung dieser Gefühlszustände von diesen Künsten in ihre Werke gelegt werden.

7. Die Musik ist zwar auch auf die Stimmungsbilder beschränkt; allein da ihr Seelenvolles bereits der Mensch selbst ist, so ist ihr Gefühlsinhalt schon mannichfacher und feiner, als bei der Garten- und

Baukunst. Die Musik kann nicht blos das Erhabene und das Freudige im Allgemeinen darstellen, sondern auch die Besonderungen dieser Gefühle, das Natur- und das Sittlich-Erhabene, die Hoffnung und die gegenwärtige Lust u. s. w. Ebenso kann sie die Steigerung dieser Gefühle sehr bestimmt bieten und nur die Gewohnheit, welche diese Bestimmtheit und Besonderung der Gefühle mehr an die sichtbaren Elemente des menschlichen Benehmens und Handelns knüpft, lässt die Deutlichkeit der hörbaren Elemente des menschlichen Benehmens, den Ton, den Rhythmus, die Stärke, das Zeitmaass unterschätzen.

8. Deshalb ist die grössere Bestimmtheit und Deutlichkeit der plastischen und malerischen Stimmungsbilder mehr scheinbar. Weil der Beschauer zugleich die sichtbaren Ursachen oder Wirkungen dieser Stimmungen in dem Bilde wahrnimmt, meint er auch die Gefühle selbst in grösserer Bestimmtheit und Besonderung zu haben. Allein näher betrachtet, bezieht sich diese Bestimmtheit eben nur auf diese sichtbaren Aeusserlichkeiten; die Gefühle selbst erhalten damit in ihrer eignen Natur keine höhere Bestimmtheit und keine feinere Besonderung, als in dem musikalischen Kunstwerk. Selbst das, was in dieser Beziehung die Malerei durch die Gruppirung mehrerer, von verschiedenen Gefühlen bewegten Personen erreicht, kann die Musik in ähnlicher Weise durch die Polyphonie und die Verbindung der Klangfarben der verschiedenen Instrumente bieten.

9. Die reichern Mittel der Dichtkunst für die Darstellung ihres Inhaltes sind bereits früher (I. 229) dargelegt worden. Die besondere Natur ihres Materiales nöthigt sie jedoch, ihr Stimmungsbild mehr in einen zeitlichen Verlauf aufzulösen. Das, was der Maler in räumlichen Gestalten und Gruppen neben einander bietet, das stellt der Dichter in zeitlichen, einander folgenden Situationen dar; er hat damit den Vortheil, die Einheit der Personen sich erhalten zu können; nur der Dichter kann ein und dieselbe Person durch eine Mannichfaltigkeit solcher Situationen hindurch führen, während der Maler zu den verschiedenen Situationen (Gruppen) seines Bildes auch verschiedene Personen verwenden muss.

10. Die jedem Kunstwerk nöthige Mannichfaltigkeit seines Stoffes lässt auch bei dem Stimmungsbilde, ähnlich wie bei dem Handlungsbilde, sich in drei Bestandtheile auflösen. Davon ist der erste derselbe, wie bei dem Handlungsbilde; es ist 1) die allgemeine Weltlage, welche auch hier den Boden für die besondern Gestaltungen abgiebt, die sich auf ihm erheben. Statt der Handlung tritt hier 2) die Situation ein, welche die ruhigern Zustände des Stimmungsbildes darstellt. Die, dem zeitlichen Verlauf der Handlung entsprechenden Mo-

der erhabenen griechischen Götter, des christlichen Gottes-Sohns, der Maria u. s. w. Im Uebrigen zeigt sich das Einfach-Schöne mehr in den Nebendingen, in den Nebenpersonen, in der Verbreitung der Handlung oder der Situation; bei dem Epos in den Episoden und in den Ruhepunkten der Handlung; bei Gemälden in der Gewandung, in der Umgebung; bei Bauten nicht in den Theilen, die die wesentlichen und construktiven Elemente umfassen, sondern an den Spitzen, Ballustraden, Ausläufern, an den Kränzen der Säulen u. s. w.

18. Ein solches Einfach-Schönes thut der Wirkung des Erhabenen in dem Beschauer keinen Eintrag, weil die erhabene Persönlichkeit ihm so fern steht, dass ihre Freude, ihre Heiterkeit nicht die gleiche Empfindung in ihm hervorruft; dazu ist die Kluft zu gross, die ihn von der erhabenen Person trennt. Ihre Schönheit vervollständigt vielmehr hier nur ihre Erhabenheit, indem sie die erhabene Persönlichkeit auch als eine glückliche darstellt. Folgerecht kann deshalb der Teufel nicht schön dargestellt werden; hier muss sich vielmehr das Hässliche mit dem Erhabenen verbinden, um ihn trotz seiner Macht als einen unglücklichen, unseligen Geist erscheinen zu lassen.

19. Die zweite Art der Verbindung des Schönen mit dem Erhabenen hat ihren Grund in der Natur der menschlichen Seele. Indem der Mensch zwischen den Polen des Erhabenen und der Lust mitten inne steht und von beiden zugleich angezogen wird, vermag er bei keinem rein und dauernd auszuhalten; selbst in dem tiefsten Gefühl der einen Richtung drängt die andere sich allmählig hervor. Alle grösseren Kunstwerke, welche die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Beschauers für lange Zeit in Anspruch nehmen, müssen deshalb dieser menschlichen Natur Rechnung tragen und selbst das erhabenste Kunstwerk muss Pausen eintreten lassen, wo der Mensch wieder zu sich selbst kommen, sich selbst als Ich fühlen, d. h. dem Pole der Lust sich wieder in idealer Weise auf Momente zuwenden kann.

20. Dies ist der letzte Grund, weshalb den erhabenen Dichtungen Episoden mit Scenen der Liebe oder anderer Lust eingefügt werden, in denen das Erhabene dem Einfach-Schönen Platz macht. Deshalb haben die Dichter selbst den Olymp nicht blos mit erhabenen, sondern auch mit schönen Göttern erfüllt. Venus, Amor, Psyche steht neben Zeus, Here, Poseidon. Deshalb wendet man sich gern von der erhabenen sixtinischen Madonna zu den beiden dreist und heiter in die Welt schauenden Engelsköpfen unter ihr; deshalb folgt dem erhabenen Hauptthema einer Symphonie ein zweites einfachschönes und den strengen Fugen folgen heitere Arien im leichtern Styl.

21. Der Hörer kommt durch dieses Einfach-Schöne wieder zu

sich selbst; das Ich kann in solchen Pausen in seinem Für-sich-Sein hervortreten und wenn es sich neu gestärkt hat, kann es sich nun um so bereiter dem Erhabenen wieder hingeben, welches das Herrschende bleibt. Hier ist der Widerspruch beider Zustände dadurch gehoben, dass sie nach einander eintreten. Selbst bei grossen Gemälden ist dies der Fall, weil der Blick sich zunächst auf das Erhabene in der Mitte heftet und nicht alles auf einmal erfassen kann. Die Messiade von Klopstock vergönnt dem Einfach-Schönen zu wenig Platz neben dem Erhabenen; der Leser kann bei ihr nicht zu sich selbst kommen und deshalb verlieren diese ununterbrochen sich folgenden erhabenen Bilder die Wirkung; man hat Mühe das Epos zu Ende zu bringen.

22. Von den beiden hier betrachteten Arten der Verbindung des Einfach-Schönen mit dem Erhabenen ist die erstere enger; das Schöne vereint sich hier unmittelbar mit dem Erhabenen selbst und die Rechtfertigung liegt in der Nothwendigkeit, das Erhabene zugleich als das Sich-selbst-Genügende, Schmerzfreie, Seelige darzustellen. Die zweite Art ist eine losere Verbindung; das Schöne steht hier nur neben oder nach dem Erhabenen; es bildet keinen unmittelbaren Bestandtheil des erhabenen Gegenstandes selbst, sondern nur des Kunstwerkes als Ganzen. Der Grund liegt hier in den seelischen Zuständen des Beschauers.

23. Aehnliche Schwierigkeiten, wie sie hier für die Verbindung des Erhabenen und Schönen sich gezeigt haben, treten auch für die Verbindung des Komischen mit dem einfach Schönen auf. Indem die komische Person sich lächerlich macht, sinkt sie unter den Zuschauer; ein Zustand, der im realen Leben bitter empfunden wird. Es scheint deshalb widernatürlich, solche komische Person als schön, d. h. im Zustande der Freude und Lust darzustellen; vielmehr ist es richtiger, die komischen Figuren hässlich zu bilden.

24. Diese Folgerung ist auch in der Regel in den Kunstwerken gezogen. Die Gestalten und Züge der komischen Personen in den Gemälden sind alle karrikirt; dasselbe geschieht in der Komödie durch einen verkehrten, auffallenden Anzug, durch steifes, ungelenkes Benehmen und Sprechen. Deshalb stellten die Griechen ihre Faune und Silene auf Bocksfüsse, und deshalb hat bei den Christen der Teufel, als komische Person, einen Pferdefuss. Wenn ausnahmsweise die komische Figur zugleich schön ist, wie z. B. der Landjunker in der Residenz in dem Stück von Kotzebue oder die Rosalinde in »Wie es euch gefällt«, so kommt die Komik in solchen Fällen nicht aus dem Charakter, sondern aus der unverschuldeten Situation, welche Form die Person weniger herabdrückt.

25. Abgesehen von dieser Verbindung des Komischen mit dem Schönen in einer Person hat letzteres in demselben Kunstwerk vollkommen Platz neben dem Komischen. In der Komödie, in dem Gemälde kann nicht alle Welt verkehrt handeln; der Gegensatz des Verständigen ist unentbehrlich; der Zuschauer kann ebenso wenig in lauter Verkehrtem aushalten, wie in lauter Erhabenem. Soll nun dies Verständige nicht in das Prosaische herabsinken, so muss es als ein Schönes auftreten und kann als solches einen grossen Raum neben dem Komischen einnehmen. So überwiegt bei den spanischen Dichtern, wie bei Shakespeare das Schöne meist das Komische in ihren Dramen. Wenn die moderne Posse den Gebildeten verletzt, so ist es nur, weil sie verabsäumt, das Schöne dem Komischen zur Seite zu stellen; in ihr ist das Andere neben dem Komischen unschön oder gemein.

26. Es bleibt noch die Verbindung des Erhabenen mit dem Komischen. Sie ist seltener und das Publikum nimmt leichter daran Anstoss. Aristophanes hat sie in seinen Komödien, wo die Chöre neben der komischen Handlung meist erhabenen Inhaltes sind. Auch Homer hat sie; Hephästos ist lahm und muss trotzdem die Götter bedienen, »unauslöschlich erscholl das Gelächter der seeligen »Götter, als sie sahen, wie geschäftig Hephästos durchkeuchte die »Halle.« Der blinde Demodokos singt in der Odyssee von der mit dem Ares in goldenen Ketten gefangenen Aphrodite, wobei »unaus»löschlich erscholl das Gelächter der Götter,« während »von den Göt»tinnen blieb aus Schaam jedwede zu Hause.«

27. Von Shakespeare ist bekannt, wie in seinen Tragödien und historischen Stücken komische Scenen bis zu dem Possenhaften mit den erhabenen wechseln; Fallstaff steht Heinrich IV. gegenüber, der Narr dem Lear. Noch mehr gilt dies für den Witz; die Witze Hamlet's bei der Ophelia und anderwärts gehen bis in das Cynische. Im Faust von Göthe ist das Komische im Wagner, in dem Schüler und im Mephistopheles stark vertreten; es herrscht auch in der Scene in Auerbach's Keller und in dem Benehmen der Martha in der Gartenscene.

28. In den Reliefs der Festzüge mischen sich Faune und Satyrn mit den erhabenen Göttern; in der »Maria mit dem Kinde« von Albrecht Dürer sitzt neben der Maria ein Affe in possierlicher Stellung. Palma Vechio hat in seinen erhabenen Gemälden Hunde und Katzen; seine »Findung Mosis« hat einen komischen Zwerg unter den Nebenfiguren.

29. An sich ist der Gegensatz von Erhabenem und Komischem noch grösser, als zwischen Erhabenem und einfach Schönem; ein Er-

habenes, was ausgelacht wird, kann nicht erhaben bleiben; es sinkt dann selbst unter das Gewöhnliche. Wenn daher das Komische unmittelbar als eine Eigenschaft des Erhabenen auftritt, so kann dies nur den Zweck haben, das Erhabene herabzuziehen und wenn es ein falsches Erhabenes ist, seine wahre Natur damit aufzudecken. Deshalb wird der Teufel mit dem Komischen behaftet; es ist das Bestreben des Menschen, seine Erhabenheit nicht gelten zu lassen. Aber es ist auch ein allgemeiner Zug in der menschlichen Natur, sich zu Zeiten gegen das Erhabene aufzulehnen; es ist der Gegensatz des einen Poles gegen den andern, des Für-sich-Seins gegen das Aufgehen in das Erhabene, der in dieser Weise sich Luft macht. In Folge dessen wird dem Erhabenen ein Komisches angeheftet; der Mensch fühlt sich dann aus dessen Bann auf Augenblicke befreit.

30. Dieses Gefühl liegt schon dem Komischen der griechischen Götterwelt zu Grunde; deshalb lassen die Dichter selbst den Zeus sich vor dem Schelten und der Eifersucht der Here fürchten. Derselbe Drang liegt den mittelalterlichen Aufführungen der Passionsgeschichte unter, bei welchen Gott-Vater und Gott-Sohn ohne Anstoss in das Possenhafte herabgezogen wurden; er spricht sich auch in den Witzen der Shakespeare'schen Narren aus und liegt ebenso den Parodien und Travestien zu Grunde. Der Mensch lässt deshalb diese Form des Spottes nicht untergehen; selbst die Witze, womit Mephistopheles das Erhabene herabzieht, und mit denen er selbst Gott den Vater in dem Prologe nicht verschont, haben hieran ihre tiefe künstlerische Begründung.

31. Man kann diese Art der Verbindung eines Komischen mit dem Erhabenen kaum eine solche nennen, denn das Erhabene geht dabei zu Grunde. Dagegen ist eine wirkliche Verbindung beider ausführbar, wenn das Komische *neben* das Erhabene gestellt wird, wie in vielen der obigen Beispiele. Es hat dann eine ähnliche Bedeutung wie das einfach Schöne; es erhält die Selbstständigkeit des Beschauers. Indem derselbe bei dem Eintritt des Komischen *gehoben* wird, fühlt er sich momentan aus dem Druck des Erhabenen befreit, und die Empfänglichkeit für dieses kann sich wieder herstellen. Hierauf beruhen die komischen Scenen in den Tragödien Shakespeare's und im Faust; im letzteren dienen sie zugleich zur Verstärkung des Gegensatzes; ähnlich wie bei dem komischen Leporello gegenüber dem erhaben-wüsten Don Juan.

32. Man könnte versucht sein, diese komischen Elemente damit zu rechtfertigen, dass sie ja auch in der *realen* Welt neben dem Erhabenen liegen. Allein wäre dies an sich ein Mangel, so müsste

er durch Idealisirung beseitigt werden, wie ja mit vielem andern Realen geschieht. Statt dessen wird das Komische bei Shakespeare und im Faust durch die Idealisirung vielmehr verstärkt; ein Zeichen, dass es dem Kunstwerk, als solchem, wesentlich ist.

33. Die Einfügung des Komischen in das Erhabene hat an diesen Regeln zugleich seine Gränze; das Komische darf nicht zu stark hervortreten, weil sonst das Erhabene geschwächt wird; das Komische soll nur einen Ruhepunkt bieten. Diese Regel ist in beiden Theilen von Heinrich IV. verletzt; die Posse mit Fallstaff und Genossen überwiegt und die ernsten Scenen beider Stücke werden langweilig, weil man durch jene die Stimmung für diese verloren hat. Deshalb ist es auch schwer, für die erhabenen Chöre in den Komödien des Aristophanes sich nach den Possen sofort in die rechte Stimmung zurück zu versetzen. Sie sind an sich ein Fehler und erklären sich nur daraus, dass diese Komödien wesentlich Satyren und Parodien sind; erst durch ihre Beziehung auf die realen Zustände Athens erhalten sie ihre volle Wirksamkeit und ihren Werth; für sich betrachtet entbehren sie der Selbstständigkeit und Freiheit des Kunstwerkes. Aber durch diese stete Beziehung auf das Reale erklärt es sich, wie Aristophanes, nachdem er es parodirt hat, sich auch wieder gedrungen fühlt, das Erhabene, was diesem Realen zu Grunde liegt, durch den Chor zu verherrlichen.

34. Die Verbindung des Komischen mit dem Schönen durch Neben- oder Nacheinander-Stellung ist ohne diese innern Schwierigkeiten, weil beide der idealen Lust des Beschauers dienen und deshalb die besondere Wirkung des einen die des andern unterstützt. Deshalb besteht keine Schranke für ihr gegenseitiges Verhältniss. Das Schauspiel wird durch die blosse Vermehrung des Komischen zum Lustspiel; es giebt für beide kein sachliches Unterscheidungszeichen. Wo das Komische geringer auftritt, bleibt das Drama ein Schauspiel. So der »Kaufmann von Venedig«; das einfach Schöne ist sein Hauptinhalt; nur Lanzelot ist als komische Person eingeschoben; ähnlich ist das Verhältniss in »Donna Diana«. In Freytag's »Verlorener Handschrift« sind dem einfach-schönen Hauptthema die komischen Personen der beiden Nachbarn nur nebensächlich beigegeben.

35. Es bleibt noch die Verbindung derjenigen Arten des Schönen zu betrachten, welche durch die Idealisirung entstehen. Am meisten verwandt sind, wie bereits früher bemerkt worden, auf der einen Seite: das Idealschöne mit dem Form- und Klassisch-Schönen; auf der andern: das Naturalistische mit dem Geistig- und Symbolisch-Schönen. Das Ideale bedarf bei der grössern Fassung und Harmonie der Seelenzustände zu seiner Darstellung einer vollen-

deten Kenntniss der bildlichen Elemente und einer hohen Technik d. h. einer klassischen Darstellung. Zugleich giebt der an sich schwächere, gemässigtere Inhalt des Idealen der Form Raum, sich in sich selbst zu entfalten, d. h. das Ideale neigt zum Formschönen.

36. Das Naturalistische ist dagegen das Auffallendere und daher das Leichtere und Freiere; es benutzt die Elemente, welche das Gefühl am stärksten und grellsten bezeichnen, d. h. das Geistig-Schöne; es kann selbst bei einem niedern Grade der Kunst in symbolischen Formen sich geltend machen, weil seine Elemente am stärksten heraustreten und deshalb am verständlichsten sind.

37. Die Kunstgeschichte bestätigt diese Verwandtschaft und sie bildet die Regel; doch finden sich auch mannichfache Abweichungen. Die Donatare in den heiligen Gemälden sind ein Naturalistisches neben dem Idealen der Maria; die Chöre bei Aristophanes sind ideal-schön neben der naturalistisch gehaltenen Handlung. In den Gemälden Holbein's und Cranach's ist Geistig-Schönes neben Formschönem; der Tod als lebendes Gerippe steht bei ihnen neben formschönen Engeln. In den musikalischen Rhapsodien von Liszt kämpft das Geistig-Schöne mit dem Formschönen. In A. Dürer's »apokalyptischem Reiter« sind symbolische Gestalten mit klassischen verbunden. Bei Dante wechseln symbolisch-schöne Darstellungen mit klassisch-vollendeten.

38. Im Allgemeinen bilden diese Verbindungen nur Ausnahmen, deren Grund hier nicht weiter verfolgt werden kann. In der Regel müssen sie als Mängel gelten; sie hängen mit der Entwicklung der Kunst, oft auch mit realen Schranken zusammen, die dem Künstler von dem Auftraggeber gestellt wurden; theilweise sind sie eine Folge der Verbindung des Komischen mit dem Erhabenen.

39. Es bleibt noch die Verbindung des Gemeinen und Hässlichen mit dem Erhabenen und Einfach-Schönen. Sie ist im Handlungsbilde unvermeidlich, weil die Handlung ohne Kampf sich nicht entwickeln kann; der Kampf muss mit der Niederlage, dem Schmerz, oder der Schande, oder dem Tode des einen Theiles enden; deshalb kann das Bild der Schmerzen, d. h. das Hässliche aus dem Handlungsbilde nicht wegbleiben. Aus diesem Grunde kann auch das Gemeine in das Erhabene eintreten, wenngleich schon seltener. Aber während in den frühern Verbindungen jede Art des Schönen ihre Natur bewahrt, geschieht dies bei dem Hässlichen und Gemeinen nicht; sie werden im Kunstwerke verarbeitet, d. h. sie verlieren ihr Abstossendes und werden zu Elementen des schönen Ganzen umgewandelt, wie später im Abschnitt von der Lösung im Kunstwerk sich ergeben wird.

5. Die Eintheilung der Kunstwerke.

1. Die in den vorgehenden Abschnitten erörterte Mannichfaltigkeit der Kunstwerke treibt zu einer übersichtlichen Ordnung, d. h. zu einer Eintheilung derselben. Das gewöhnliche Verfahren geht von den Unterschieden der besondern Künste aus und sucht dann innerhalb einer jeden aus dem Inhalte weitere Eintheilungen zu begründen, welche indess die wahren Gesichtspunkte oft verfehlen. Eine naturgemässe Eintheilung der Kunstwerke überhaupt wird den Besonderungen der wesentlichen Bestimmungen des Schönen zu folgen haben, wie sie früher dargelegt worden sind. Die erste Eintheilung der Kunstwerke geht danach von dem Unterschiede des Handlungsbildes und Stimmungsbildes aus. Die weitere Eintheilung beruht auf dem Inhalte, je nachdem er ein erhabener oder einfach-schöner ist. Letzterer sondert sich wieder zu dem Einfach-Schönen im engern Sinne und zu dem Komischen. Eine letzte Eintheilung nimmt ihren Theilungsgrund von den Unterschieden der Idealisirung; die Kunstwerke sind danach ideal-schöne oder naturalistisch-schöne, form-schöne oder geistig-schöne, klassisch-schöne oder symbolisch-schöne.

2. Diese Eintheilungen sind die allein richtigen, weil sie sich auf die Besonderungen der wesentlichen Bestandtheile des Schönen stützen. Thatsächlich entstehen nur da Schwierigkeiten, wo ein Kunstwerk Verbindungen unterschiedener Elemente in sich enthält; in solchem Fall wird das hervorragende Element die Ordnung bestimmen. Selbst die Eintheilung der Kunstwerke nach den besondern Künsten erscheint im Vergleich zu diesen Eintheilungsgründen als eine äusserliche, welche blos von dem Material hergenommen ist. Es kann deshalb diese aus den innern Bestandtheilen des Kunstwerkes abgeleitete Eintheilung sich selbst durch die mehreren besondern Künste hindurchziehen.

3. Die bisherigen Eintheilungen weichen, wie erwähnt, von dieser Ordnung ab. Die Werke der Dichtkunst wurden früher in vier Gattungen eingetheilt; in die epische, dramatische, lyrische und didaktische. Neuerlich hat Hegel mit Recht die letztere ausgeschieden, da die Lehrgedichte nur zu dem verzierenden Schönen gehören. Auf die drei andern Arten hat Hegel sein dialektisches Schema übertragen; im Epos soll das Objektive, in dem lyrischen Gedicht das Subjektive das Wesen derselben sein; das Drama soll beides dialektisch vereinen, und »den freien Geist, der mit hellem Bewusstsein »seinen Willen zur That bestimmt« zum Inhalt haben (Vischer.

III. 1376). Daraus wird weiter abgeleitet, dass das Epos mit Vergangenem, das Lied mit der Gegenwart, das Drama mit der Zukunft sich beschäftigt.

4. Das Erkünstelte und Mangelhafte dieser Auffassung, der auch Carrière folgt, ist leicht aufzuzeigen. Die Begebenheiten der antiken Tragödie waren, als der Dichter sie dramatisch behandelte und der Zuhörer sie hörte, ebenso vergangen, wie die der Ilias; die dialogisirende, die Gegenwart darstellende Form herrscht bei Homer ebenso, wie im Drama; der Streit des Agamemnon und Achilleus in der Ilias, das Auftreten des Telemachos vor der Volksversammlung in der Odyssee geschieht genau in der lebendig gegenwärtigen Weise des Dramas; es sind Reden und Gegenreden. Ebenso richtet sich das Interesse in beiden auf die Entwicklung, auf die Zukunft.

5. Noch fehlerhafter ist bei dieser Auffassung der idealistischen Systeme die Trennung des Subjektiven von dem Objektiven. Das Subjektive ist der Inhalt, das Gefühl; das Objektive ist die Form, die äussere Darstellung dieser Gefühle. Kein Schönes kann ohne beides sein, und insofern das Epos wesentlich Handlungsbild ist, ist sein Inhalt sogar subjektiver, d. h. von tieferer Empfindung, als in der lyrischen Dichtung. Ebenso erkennt Vischer selbst an (III. 1324), »dass im Lyrischen das Subjekt sich und seine Stimmung nur aus»sprechen kann durch Elemente der epischen Anschauung, direkte »oder indirekte Bilder, eigentliche Gedanken und Willens-Bewegungen.« Das heisst mit andern Worten: Das Gefühl bedarf zu seiner Darstellung in der Lyrik derselben Formen, wie sie das Epos und das Drama benutzen. Damit ist aber der in diesen Systemen gesetzte Unterschied wieder aufgelöst.

6. Die wahre Eintheilung der Dichtungen geht, wie oben bemerkt, von dem Unterschiede des Handlungs- und Stimmungsbildes aus. Danach theilen sich die Dichtungen nur in zwei Arten, je nachdem sie Handlungsbilder oder Stimmungsbilder zu ihrem Inhalte haben; zu der ersten gehören das Epos, der Roman und das Drama; zu der andern die lyrischen Dichtungen. Allerdings treten auch in die erste Art Stimmungsbilder mit ein; allein sie bleiben ein untergeordneter Theil des Ganzen und dienen nur zur Verbreitung oder Verstärkung der Handlungsbilder. Das Drama unterscheidet sich vom Epos und Roman nur durch einen schnellern Fortgang der Handlung, in Folge dessen auch die Stimmungsbilder im Drama seltener hinzutreten. Alle andern Unterschiede sind nur die Folge, dass das Drama sich durch die Aufführung mit andern Künsten verbindet, welche ein-

zelne Theile der Handlung mit ihren Mitteln darstellen und damit die Dichtkunst davon befreien.

7. Der Gegensatz des Epos gegen das Drama wird daher in den Systemen viel zu sehr überschätzt. Schon Aristoteles erkennt an, dass die Unterschiede beider mehr äusserlicher Natur sind; der Epiker soll nach Aristoteles »erzählen«, der Dramatiker »lässt die Personen selbst »sprechen und handeln« (Kap. 3), »das Epos und die Tragödien haben »beide grosse Handlungen zum Stoffe; das Epos unterscheidet sich »nur durch das Sylbenmaass, durch die grosse Ausdehnung und durch »die erzählende Form« (Kap. 5). Aristoteles sagt weiter: »Der Mar»gites des Homer hat so viel Aehnlichkeit mit dem Lustspiele, wie »die Ilias und die Odyssee mit dem Trauerspiele« (Kap. 4). »Aus »dem Epos wird die Tragödie« (Kap. 5).

8. Man sieht, schon Aristoteles erkennt die innere Gleichheit beider an und kann den Unterschied nur in Aeusserlichkeiten auffinden. Dies ist zum grossen Theil noch heute richtig und selbst wo ein innerer Unterschied sich gebildet hat, ist er aus Aeusserlichkeiten hervorgegangen. Der wichtigste Unterschied in diesen Aeusserlichkeiten ist die bei dem Drama hinzutretende scenische Darstellung oder Aufführung der Dichtung. Diese war geschichtlich das Erste und nur diese nöthigte zu einer gedrängtern Behandlung des Stoffes und zur Auswahl eines solchen, welcher innerhalb einiger Stunden dichterisch und scenisch dargestellt werden konnte. Indem somit grosse, inhaltreiche, nationale Unternehmen mit vielen Personen und einem mannichfachen Wechsel der Kämpfe in diese Form nicht eintreten konnten, blieben diese dem Epos vorbehalten, während das Drama sich auf eine Handlung mit einem einfachern und dichter gedrängten Inhalte beschränken musste. Indem die Handlung im Epos weniger heftig dem Ende zudrängt, folgte weiter, dass der epische Dichter sich breiter in Schilderung des Einzelnen ergehen konnte, während der dramatische Dichter dieses Nebensächliche zurückstellen musste.

9. Dies sind die alleinigen Unterschiede in Stoff und Behandlung beim Epos und Drama. Sie ruhen auf keiner dialektischen Entwicklung ihrer Begriffe, sondern lediglich auf der scenischen Darstellung, aus welcher das Drama hervorgegangen ist. Alle weitern Unterschiede sind Aeusserlichkeiten, die sich aus demselben Umstande ableiten. Durch die hinzutretende scenische Darstellung war der dramatische Dichter der Schilderung aller durch die Plastik und Malerei dargestellten Bestandtheile seines Handlungsbildes überhoben; alles was die Koulissen, die Scenerie, die Kostüme, die Bewegungen und Stellungen der Schauspieler sichtbar darstellten, brauchte der dra-

matische Dichter nicht zu sagen, während der Epiker dies alles in seine Dichtung aufnehmen und aussprechen musste. Auch daraus erklärt sich der langsamere Fortgang des Epos; es hatte die Schilderung der Weltlage, der Situationen, der Bewegungen, der Waffen, der Kleidung und vieler andern Aeusserlichkeiten zu übernehmen, welche dort der Maler und Schauspieler besorgte.

10. Man lasse in einer Tragödie diese sichtbaren Elemente durch die Dichtung, statt durch die Plastik und Malerei dargestellt werden und die Tragödie wird sich dann kaum vom Epos unterscheiden. Selbst die erzählende Form im Epos gilt nur diesen, in dem Drama sichtbar dargestellten Bestandtheilen; die eigentliche geistige Handlung, d. h. die Reden, das Gespräch wird auch im Epos bei allen erheblichen Punkten in der dramatischen Form geboten. Umgekehrt muss auch das Drama die Erzählung durch Boten, Herolde, Briefe für die Theile zu Hülfe nehmen, wo die scenische Darstellung nicht anwendbar ist.

11. Wenn die Handlung im Drama schneller vorwärts geht, wenn die Ereignisse und Thaten sich hier dichter an einander drängen, so folgt auch dies zu einem grossen Theil daraus, dass der Dramatiker alles durch die bildenden Künste Darstellbare nicht in Worten zu schildern braucht. Eine schrankenlose Breite findet umgekehrt auch im Epos und Roman nicht statt. Die klassischen Kunstwerke dieser Gattung halten Maass. In den epischen Dichtungen Firdusi's ist sogar die Darstellung ebenso, wie im Drama, auf das Wesentliche und Bedeutende beschränkt. Die breite Schilderung des Weltzustandes, der Sitten, des häuslichen Lebens, der Opfer, der Spiele, der Waffen, wie sie Homer hat, kommt bei Firdusi nicht vor. Auch bei Tasso ist diese Breite sehr gemindert und das Lyrische dafür eingetreten. Es ist eine Ausschreitung über das Schöne hinaus, wenn neuere Romane mit Scenerien aus allen Erdtheilen und mit einer Unzahl von Personen so überladen werden, dass drei Bände dafür nicht mehr ausreichen und es eines Lexikons bedarf, um darin über die Personen sich orientiren zu können, welche nach langen Pausen aus der Menge Anderer wieder hervortreten.

12. Epos und Drama zerfallen nach der Besonderung des Schönen in die erhabene, einfach schöne und in die komische Gattung. Beim Drama haben sich dafür die Namen des Trauerspiels, des Schauspiels und des Lustspieles gebildet; in der epischen Dichtung fehlen besondere Worte für diese, auch hier sachlich bestehende Sonderung. Die grossen nationalen und religiösen Epopeen behandeln sämmtlich einen erhabenen Stoff; ein Epos mit einfach schönem Stoff ist »Luise« von

Voss und »Hermann und Dorothee« von Göthe. Das komische Epos ist in dem Frosch- und Mäusekrieg, in den Parodien und Travestien, in Reinecke Fuchs, in der Jobsiade und andern vertreten.

13. Der Roman unterscheidet sich vom Epos nur durch die ungebundene Form der Rede und durch die freiere Darstellung überhaupt. Deshalb sind bei ihm erhabene, schöne und komische Stoffe oft neben einander behandelt, und die Sonderung der einzelnen Romane nach Gattungen wird schwieriger, aber auch werthloser. Die Eintheilungen in den aristokratischen, bürgerlichen, historischen, sozialen Roman ruhen auf Unterschieden des Stoffes, die diesem meist nicht als ein Wesentliches anhaften und die weder auf Inhalt noch auf Form des Werkes einen Einfluss äussern, mithin auch ohne ästhetische Bedeutung sind. Die freiere Behandlung, welche die Romanform gestattet, hat allmählig dahin geführt, dass die grosse Masse der Romanschreiber kaum noch daran denkt, dass ihre Aufgabe ist, ein Kunstwerk herzustellen. Die meisten modernen Romane enthalten nur elementare Schönheiten und erfüllen die Bedingungen des Kunstwerkes nicht. Viele können nur dem verzierenden Schönen beigezählt werden, weil die realen Interessen des Zeitvertreibs, der Befriedigung politischer oder religiöser oder sozialer Partheileidenschaften oder die Zwecke der Belehrung dabei vorherrschen und dem Schönen die freie Entwicklung nicht gestatten.

14. Zu der epischen Dichtung gehören auch die Idylle, die Legende, das Mährchen, die Ballade und Romanze. Sie bieten sämmtlich Handlungsbilder und unterscheiden sich vom eigentlichen Epos nur durch den geringern Umfang der Handlung und durch die gedrängtere Darstellung. Vischer rechnet mit Unrecht die Ballade und Romanze zur lyrischen Dichtung; seine Beweise sprechen selbst gegen ihn (III. 1367). So wie es kleine Arten des Epos giebt, so auch kleinere Arten des Romans, für die der Name Novelle gebräuchlich ist. Es ist irrig, wenn man nach einem innern Unterschied von beiden sucht. Man hat neuerlich gesagt, »dass die Darstellung »einer eigenthümlichen Thatsache aus dem Schicksale oder Seelen»leben eines Einzelnen das Ziel der Novelle sei, während der Roman »diesen engen Kreis zu einem Bild des Gesammtlebens erweitern und »in Beziehung und Gegensatz zu der ihm umgebenden Welt setzen »soll« (National-Zeitung No. 538. 1867). Allein abgesehen von der Grösse oder Kleinheit des Stoffes wäre dies nur der Unterschied, dass der Roman neben der Handlung auch die Weltlage (II. 117) bieten müsse, die Novelle aber nur die Handlung. Dieses letztere ist aber unmöglich, wie früher (II. 131) gezeigt worden; auch die kleinste

Handlung braucht eine Weltlage, auf der sie sich erheben kann und in keiner Form kann das Bild dieser Weltlage ganz bei Seite gelassen werden. Auch das Drama hat seine kleinern Arten im Schauspiel und Lustspiel, die bis zu einem Akt, ja bis zu einer Scene und einer Person sich verkleinern können.

15. Die lyrische Dichtung hat das Stimmungsbild zu ihrem Inhalt. Es kann erhaben, einfach schön oder komisch sein; denn wenn auch zu dem Komischen ein Handeln nöthig ist, so braucht es doch nicht von der Art des Handlungsbildes zu sein. Die Hymnen, Dithyramben, Oden, Psalmen behandeln einen erhabenen Stoff; den Ruhm und die Grösse der Gottheit, des Vaterlandes, der Fürsten oder Helden. Das Sonett, das Lied, die Elegie behandeln das einfach-Schöne, die Lust wie den Schmerz, das Sittliche wie das Unsittliche; vor allem die Liebe. Die Elegie nimmt einen feierlichen, dem Erhabenen sich nähernden Ausdruck an. Für das lyrisch-komische Gedicht hat sich kein besonderer Name gebildet.

16. Da die Lust und der Schmerz durch die Klugheit, und da das sittliche Gefühl durch die Moral geregelt und geleitet wird, so treten bei den Stimmungsbildern der Lyrik sehr leicht die Regeln der Klugheit oder der Sittlichkeit in ihrer Allgemeinheit hervor und der Dichter nimmt wohl Veranlassung, mit einem solchen allgemeinen Gedanken sein Stimmungsbild einzuleiten oder zu schliessen. Dies giebt solchen Gedichten den Schein, als wenn ein allgemeiner Gedanke ihren wesentlichen Inhalt bildete und als wenn dieser den Anstoss zum Gedicht gegeben hätte, und es nur den Zweck hätte, eine solche Regel der Moral, der Politik, der Lebensklugheit, der Weisheit zu erläutern und einzuschärfen.

17. Man hat, dadurch verleitet, eine besondere Gattung, eine Lyrik der Betrachtung erfunden (Vischer III. 1367) und dazu die Elegie, das Sonett und Epigramm gerechnet. Es könnten auch die Episteln, die Parabeln, die Fabeln, die Räthsel und manches Andere hierher gebracht werden. Allein die Kunst verliert sich hier in das verzierende Schöne. Die meisten dieser Dichtungen sind kein freies, selbstständiges Schöne mehr, sondern dienen nur den realen Zielen der Moral und der Belehrung; das Schöne an ihnen ist nur elementar, es bleibt diesen realen Zwecken untergeordnet und wird in seiner Entfaltung davon beschränkt. Insbesondere wäre es ein Mangel, wenn der allgemeine Gedanke das erste bei dem Dichter wäre und er erst an zweiter Stelle nach einem schönen Bilde suchte, um jenen daran zu erläutern und zu versinnlichen.

18. Dies gilt selbst für die Fabeln. Lessing verstösst da-

gegen, wenn er in seiner Abhandlung über die Fabeln den »allgemeinen moralischen Satz« als das erste für den Dichter hinstellt, den er auf einen anschaulichen Fall zurückführen solle. Dieses wäre die Aufgabe des trennenden Denkens eines Schulmeisters, aber nicht des Dichters. Allen Fabeln, die so entstehen, fehlt der dichterische Hauch. Der wahre Dichter beginnt mit dem Bilde und nicht mit dem Allgemeinen; dies kann nur später aus demselben abgelöset und besonders hervorgehoben werden. Dadurch unterscheiden sich die ächten Fabeln Aesop's von den spätern. Auch in der Fabel muss die Handlung, die Situation einen Gefühlsinhalt haben; dieser allein giebt ihr die Anschaulichkeit und erhebt sie zu einem Schönen. Das Thatsächliche der Fabel muss in sich eine Selbstständigkeit und Lebendigkeit zeigen, die sie noch als ein Schönes bestehen lässt, selbst wenn die moralische Regel ganz bei Seite gelassen wird.

19. Ueberall, wo dieser Gefühlsinhalt fehlt, wo nur ein allgemeiner Satz in schönen Formen entwickelt und dargestellt wird, wo der Dichter von einem Beispiele auf das andere abspringt, hört das freie Schöne auf. Deshalb können die Episteln, Parabeln, Epigramme, Räthsel, Xenien nicht mehr zu den Kunstwerken gerechnet werden. Schiller's schönste lyrische Gedichte bewegen sich zwar um einen allgemeinen Gedanken; so »das eleusinische Fest« um die Segnungen der Kultur; »die Theilung der Erde,« »das Ideal und das Leben« um den Werth der Poesie; allein trotzdem behandeln diese Gedichte ein Ereigniss, ein Geschehen und erst am Schlusse tritt der allgemeine Gedanke mildernd und versöhnend hervor. Bei dem Schaffen solcher Gedichte kann man nicht sagen, ob das Allgemeine oder das Bildliche das Erste gewesen; jedes wird von dem andern getragen und beides hat sich zugleich in des Dichters Brust als Eines erhoben. Dies gilt auch von den »Göttern Griechenlands,« die Schiller, wie Heine in ihren trauernden Liedern besingen. Es sind daher die Bedingungen des Schönen in diesen Gedichten streng innegehalten; während Schiller in seinem Gedichte »die Poesie des Lebens« allerdings darüber hinaus in das Reflektirende gerathen ist.

20. Die Malerei vermag in ihrem Material dieselben Stoffe, wie die Dichtung, darzustellen; die Eintheilung ihrer Kunstwerke muss deshalb dieselbe, wie dort sein. Indess tritt in ihr das Handlungsbild aus den früher dargelegten Gründen gegen das Stimmungsbild zurück, wie schon an der gebräuchlichen Eintheilung erkennbar ist. Gewöhnlich geschieht die Eintheilung in heilige, historische, Genre- (Sitten-) und Landschaftsbilder. Vischer (III. 637) will nur die drei letzten Arten gelten lassen; er verkennt, dass der

Religionsinhalt für den Gläubigen ebenso ein Reales, wie die wirkliche Welt ist, und verfehlt deshalb die richtige Auffassung aller Kunstwerke religiösen Inhaltes. An sich kann der Religionsinhalt den Stoff sowohl zu Handlungs- wie zu Stimmungsbildern abgeben; allein in der christlichen Religion bleibt das Handlungsbild für Gott selbst aus den früher angegebenen Gründen ausgeschlossen. Das heilige Gemälde hat das Wesen und die Thätigkeit der Gottheit und der von ihr begeisterten und geführten Menschen zu seinem Inhalt. Es ist deshalb in der Regel ein erhabenes Stimmungsbild, was sich aber mit dem einfach Schönen verbinden kann.

21. Das historische Bild ist bald Handlungsbild, bald Stimmungsbild. Krönungen, Siegesfeste, Napoleon I. mit seinem Sohne auf dem Schoosse sind historische Stimmungsbilder. Das Handlungsbild überwiegt hier. »Die Zerstörung von Jerusalem«, »die Hunnenschlacht« von Kaulbach sind historische Handlungsbilder. Das historische Handlungsbild ist immer ein Erhaben-Schönes; denn nur die Autoritäten machen die Geschichte. Das historische Bild verlangt, dass der Beschauer die Kenntniss der Geschichte, welche das Bild versinnlicht, mit hinzubringe, während bei der Landschaft und beim Genre dies nicht nöthig ist.

22. Das Landschafts-Gemälde kann nur Stimmungsbild sein. Das Seelenvolle der Natur, wodurch sie ein Stoff für die Kunst wird, liegt in ihrer Beziehung auf menschliche Gefühle, und diese ruht auf der Ursachlichkeit oder Aehnlichkeit mit menschlichen Zuständen. Deshalb giebt die Natur nur den Stoff zu Stimmungsbildern. Der Inhalt derselben kann aber höchst mannichfach sein und alle Arten der Lust wie der erhabenen Gefühle umfassen. Nur das Komische bleibt bei der reinen Landschaft ausgeschlossen. Der Stoff zu diesen Gemälden kann gross oder klein sein, und sich selbst auf Blumen oder Früchte beschränken, da auch in diesen noch ein seelenvolles Reale vorhanden ist. Auch die Thierstücke gehören zur landschaftlichen Malerei.

23. Die Genre-Bilder stellen die Zustände des Menschen innerhalb und ausserhalb des eigentlichen Handelns dar; jedoch mit Ausschluss des Erhabenen. Vischer nennt sie Sittenbilder. Bei der Mannichfaltigkeit der Gefühle und ihrer Verbindungen, bei dem Unterschied der Völker, Länder, Geschlechter, des öffentlichen und häuslichen Lebens, der erwerbenden und geniessenden Thätigkeiten ist dieser Stoff unerschöpflich. Da zur Herstellung heiliger Gemälde der innige Glaube sowohl bei dem Künstler wie bei dem Beschauer nöthig ist und dieser Glaube in der Gegenwart immer mehr verschwindet,

gegen, wenn er in seiner Abhandlung über die Fabel ... historischen moralischen Satz« als das erste für den Dichter ... einen anschaulichen Fall zurückführen solle. ... che abgeht, fehlt des trennenden Denkens eines Schulmeister... mmungsbilder sind, Allen Fabeln, die so entstehen, fehlt ... e zeigen solche aus wahre Dichter beginnt mit dem Bilde ... Ausruhende Schnitter, dies kann nur später aus demselber ... inder; Räuber in ihrem gehoben werden. Dadurch unt... diesen Situationen entspre- Aesop's von den spätern. Auc... ndschaft. Beide Stoffe, der Situation einen Gefühlsinhal... ier gleich bedeutend und unter- schaulichkeit und erhebt ... ander in Deutlichkeit und Ausdruck. der Fabel muss in sich ... gezeigt worden, das Handlungsbild mit der die sie noch als ein ... rounden werden; wo es versucht wird, sinkt die lische Regel ganz ... Staffage herab oder das Handlungsbild verliert seine

19. Ueber ... meiner Satz: ... Die architektonische Malerei verdient nicht als eine der Dichte... besondere Gattung behandelt zu werden. Es ist schon früher (I. 255) freie Sch... bemerkt, dass hier entweder eine unzulässige doppelte Idealisirung Räths... statt hat, oder dass das Gemälde zur blossen Kopie des Bauwerkes Sch... herabsinkt. Durch die Lichteffekte, durch den Farbenton und durch a... Einfügung von menschlichen Stimmungsbildern kann der Maler diese Mängel zwar mildern, aber nicht ganz beseitigen. Eine besondere Kunstgattung aus diesen Gemälden zu bilden, liegt daher kein Grund vor. Das Portrait gehört in das verzierende Schöne.

26. In der Plastik tritt das Handlungsbild nur noch im Relief und in den Statüen-Gruppen auf, welche letztere indess bei der grossen Schwierigkeit ihrer Ausführung selten sind. Es überwiegt hier das Stimmungsbild, selbst in den Reliefs, die sich meist mit Festzügen, Opfern, Triumphen und andern Situationen befassen. Das Schöne ist hier gewöhnlich ein Erhabenes; Götter, Fürsten, Priester, Aufzüge des Volkes. Bei den beschränkten Mitteln dieser Kunst kann sie weder die Landschaft, noch die malerische Gruppirung des Genre für ihre Stimmungsbilder benutzen; sie muss sich deshalb mehr auf allgemein bekannte Persönlichkeiten beschränken, wo die Kenntniss des Beschauers für die Bedeutung helfend eintritt. Dies sind die Götter, die Propheten, die Fürsten und Heroen. Die Mehrzahl der plastischen Werke hat daher einen erhabenen Inhalt, welchem auch die feste und unvergängliche Natur ihres Materiales entspricht.

27. In den, durch lebende Personen dargestellten plastischen Werken fallen die Schwierigkeiten, welche das todte Material bereitet, hinweg; hier wird die Bewegung zum hervortretendsten Elemente und

das menschliche Stimmungsbild kann in aller reichen Man-
it dargestellt werden, sondern auch Handlungsbilder, so
tsächlich aus sichtbaren Elementen sich bilden und sich
Verständlichkeit bewahren. Die Portrait-Statüen und
ehören zu dem verzierenden Schönen; doch nöthigt
u einer stärkern Idealisirung des Originals, wie sie
und Büsten aus den römischen Kaiserfamilien der
eigen; sie stehen deshalb dem Kunstschönen
erende Schöne.

rei übrigen Künste bleibt nur das Stimmungsbild,
ur in das erhabene und einfach Schöne sondert, da
che von ihnen nicht dargestellt werden kann. Die gewöhn-
Eintheilung der Musik in kirchliche und weltliche entspricht dieser Auffassung in so weit, als die kirchliche Musik nur die Erhabenheit Gottes und seiner Propheten und die damit zusammenhängenden Gefühle der Andacht, Inbrunst, Ehrfurcht und Seligkeit darstellt; es hat sich deshalb dafür ein besonderer Styl, der strenge Styl gebildet, welcher die Mittel des freiern Styl von sich abhält, da sie zur Lust und dem Sinnlich-Angenehmen des einfach Schönen führen. Die weltliche Musik kann sowohl das Erhabene wie das einfach Schöne darstellen. Die Symphonien wählen wegen des Reichthums ihrer Mittel gern das Erhabene und lassen das einfach Schöne nur in den zweiten Themen der Hauptsätze oder in den Mittelsätzen ergänzend eintreten. Das Erhabene findet selbst in Musikstücken für ein Instrument die genügende Darstellung, wie die As-dur-Sonate und die Sonata Appassionata für das Piano von Beethoven zeigen. Die sonst noch gebräuchlichen Eintheilungen der musikalischen Kunstwerke hängen mit dem Inhalte wenig zusammen, und sind äusserlichen Bestimmungen entnommen; so die Eintheilung in Symphonien, Sonaten, Quartette, Konzerte, Märsche, Tänze, Rondo's u. s. w. Der Gegensatz der Vokal-Musik zu reiner Instrumental-Musik beruht nicht auf dem Inhalt, sondern darauf, dass bei der Vokal-Musik die Dichtkunst mit der Musik eine Verbindung eingegangen ist, wovon später.

29. Die Baukunst hat in ihrem Realen, dem Hause, ein Seelenvolles, was nur auf die Gefühle der Lust und der Erhabenheit überhaupt hinweiset. Deshalb kann die Eintheilung ihrer Werke weniger, wie bei den frühern Künsten, von dem Inhalte entlehnt werden; vielmehr sind hier die Unterschiede der Style der angemessenste Eintheilungsgrund. Diese Style der einzelnen Zeiten und Völker stehen mit der Natur ihres Landes und mit ihren Religionen und Staats-

so bleibt die Malerei jetzt neben der Landschaft und dem historischen Bilde vor allem auf das Genre angewiesen.

24. Während der reinen Landschaft das Komische abgeht, fehlt dem Genre das Sittlich-Erhabene. Wo sie beide Stimmungsbilder sind, können sie sich verbinden. Sehr viele Gemälde zeigen solche aus Landschaft und Genre gemischte Stimmungsbilder. Ausruhende Schnitter, oder Jäger; das Melken der Kühe; spielende Kinder; Räuber in ihrem Versteck; Bettler, Mönche innerhalb einer, diesen Situationen entsprechenden und vollständig ausgeführten Landschaft. Beide Stoffe, der Mensch und die Landschaft sind hier gleich bedeutend und unterstützen in solchen Gemälden einander in Deutlichkeit und Ausdruck. Dagegen kann, wie früher gezeigt worden, das Handlungsbild mit der Landschaft nicht verbunden werden; wo es versucht wird, sinkt die Landschaft zur Staffage herab oder das Handlungsbild verliert seine Bedeutung.

25. Die architektonische Malerei verdient nicht als eine besondere Gattung behandelt zu werden. Es ist schon früher (I. 255) bemerkt, dass hier entweder eine unzulässige doppelte Idealisirung statt hat, oder dass das Gemälde zur blossen Kopie des Bauwerkes herabsinkt. Durch die Lichteffekte, durch den Farbenton und durch Einfügung von menschlichen Stimmungsbildern kann der Maler diese Mängel zwar mildern, aber nicht ganz beseitigen. Eine besondere Kunstgattung aus diesen Gemälden zu bilden, liegt daher kein Grund vor. Das Portrait gehört in das verzierende Schöne.

26. In der Plastik tritt das Handlungsbild nur noch im Relief und in den Statüen-Gruppen auf, welche letztere indess bei der grossen Schwierigkeit ihrer Ausführung selten sind. Es überwiegt hier das Stimmungsbild, selbst in den Reliefs, die sich meist mit Festzügen, Opfern, Triumphen und andern Situationen befassen. Das Schöne ist hier gewöhnlich ein Erhabenes; Götter, Fürsten, Priester, Aufzüge des Volkes. Bei den beschränkten Mitteln dieser Kunst kann sie weder die Landschaft, noch die malerische Gruppirung des Genre für ihre Stimmungsbilder benutzen; sie muss sich deshalb mehr auf allgemein bekannte Persönlichkeiten beschränken, wo die Kenntniss des Beschauers für die Bedeutung helfend eintritt. Dies sind die Götter, die Propheten, die Fürsten und Heroen. Die Mehrzahl der plastischen Werke hat daher einen erhabenen Inhalt, welchem auch die feste und unvergängliche Natur ihres Materiales entspricht.

27. In den, durch lebende Personen dargestellten plastischen Werken fallen die Schwierigkeiten, welche das todte Material bereitet, hinweg; hier wird die Bewegung zum hervortretendsten Elemente und

nicht blos das menschliche Stimmungsbild kann in aller reichen Mannichfaltigkeit dargestellt werden, sondern auch Handlungsbilder, so weit sie hauptsächlich aus sichtbaren Elementen sich bilden und sich dadurch die Verständlichkeit bewahren. Die Portrait-Statüen und Portrait-Reliefs gehören zu dem verzierenden Schönen; doch nöthigt das Material hier zu einer stärkern Idealisirung des Originals, wie sie die antiken Statüen und Büsten aus den römischen Kaiserfamilien der Julier und Claudier zeigen; sie stehen deshalb dem Kunstschönen näher, als anderes verzierende Schöne.

28. Für die drei übrigen Künste bleibt nur das Stimmungsbild, was sich hier nur in das erhabene und einfach Schöne sondert, da das Komische von ihnen nicht dargestellt werden kann. Die gewöhnliche Eintheilung der Musik in kirchliche und weltliche entspricht dieser Auffassung in so weit, als die kirchliche Musik nur die Erhabenheit Gottes und seiner Propheten und die damit zusammenhängenden Gefühle der Andacht, Inbrunst, Ehrfurcht und Seligkeit darstellt; es hat sich deshalb dafür ein besonderer Styl, der strenge Styl gebildet, welcher die Mittel des freiern Styl von sich abhält, da sie zur Lust und dem Sinnlich-Angenehmen des einfach Schönen führen. Die weltliche Musik kann sowohl das Erhabene wie das einfach Schöne darstellen. Die Symphonien wählen wegen des Reichthums ihrer Mittel gern das Erhabene und lassen das einfach Schöne nur in den zweiten Themen der Hauptsätze oder in den Mittelsätzen ergänzend eintreten. Das Erhabene findet selbst in Musikstücken für ein Instrument die genügende Darstellung, wie die As-dur-Sonate und die Sonata Appassionata für das Piano von Beethoven zeigen. Die sonst noch gebräuchlichen Eintheilungen der musikalischen Kunstwerke hängen mit dem Inhalte wenig zusammen, und sind äusserlichen Bestimmungen entnommen; so die Eintheilung in Symphonien, Sonaten, Quartette, Konzerte, Märsche, Tänze, Rondo's u. s. w. Der Gegensatz der Vokal-Musik zu reiner Instrumental-Musik beruht nicht auf dem Inhalt, sondern darauf, dass bei der Vokal-Musik die Dichtkunst mit der Musik eine Verbindung eingegangen ist, wovon später.

29. Die Baukunst hat in ihrem Realen, dem Hause, ein Seelenvolles, was nur auf die Gefühle der Lust und der Erhabenheit überhaupt hinweiset. Deshalb kann die Eintheilung ihrer Werke weniger, wie bei den frühern Künsten, von dem Inhalte entlehnt werden; vielmehr sind hier die Unterschiede der Style der angemessenste Eintheilungsgrund. Diese Style der einzelnen Zeiten und Völker stehen mit der Natur ihres Landes und mit ihren Religionen und Staats-

formen in innerm Zusammenhang und haben daran einen geistigen Rückhalt.

30. Indem der Inhalt der griechischen und der mahomedanischen Religion weniger erhaben ist als der der christlichen, sind auch die griechischen Tempel und die maurischen Moscheen mehr dem Einfach-Schönen als dem Erhabenen zugewendet. Die Minarets, die Arabesken, die vielfach durchbrochenen Rundbögen der maurischen Bauten sind Beläge hierfür.

31. Der schöne Park kann nur Stimmungsbilder bieten; je nach der Beschaffenheit der realen Gegend, kann er das Erhabene oder nur das Einfach-Schöne darstellen. Letzteres ist in den vorhandenen Parks vorherrschend, weil die erhabene Natur den bequemen Genuss weniger gestattet. Die gewöhnliche Eintheilung in französische und englische Gärten hat einen geschichtlichen Ursprung; sachlich dient der altfranzösische Garten dem Einfach-Schönen und Form-Schönen und zwar letzterem in so überwiegendem Maasse, dass viele Gärten dieser Art in das Gezierte und Naturwidrige ausgeartet sind.

C. Die Einheit des Kunstwerkes.

1. Die Einheit im Realen.

1. Nachdem die Mannichfaltigkeit und der stoffliche Reichthum des Kunstwerkes dargelegt worden ist, kommt es nun darauf an, jene Bestimmungen zu ermitteln, welche diese Mannichfaltigkeit, diese Trennung des Unterschiedenen wieder zusammenfassen und damit die zweite Bedingung des Kunstwerkes, die Einheit desselben herbeiführen. Die Wissenschaft des Schönen hat für diese Aufgabe bisher wenig geleistet, weil die Philosophie für den schwierigen Begriff der Einheit ihr keine genügenden Vorarbeiten geliefert hatte.

2. Kant war der Meinung, dass die Einheit in den Dingen nur von der Spontaneität des Denkens herkomme; die Begriffe in seiner Kategorientafel sind ihm diese Formen des Denkens, welche die Einheit herbeiführen; von den Gegenständen kann nach Kant nur das Mannichfaltige kommen. Hegel suchte die Einheit in der Verbindung widersprechender Bestimmungen; jede andere Einheit war ihm nur eine Einerleiheit, eine Verstandes-Identität, welche den Unterschied ausschliesse.

3. Das Wesen des Schönen ist lange Zeit blos in die Einheit des Mannichfaltigen gesetzt worden; das Mannichfaltige wurde dabei

bald gegenständlich genommen, wie von Wolff und Baumgarten, bald auf die unterschiedenen Vermögen der Seele bezogen, wie von Kant, Fichte, Schlegel und Adam Müller. Sonderbarer Weise verabsäumte man dabei völlig, den Begriff der Einheit selbst näher zu untersuchen. Man begnügte sich, wie Zimmermann treffend sagt (I. 606), »Anti»thesen zu erfinden und dann von dem Leser zu verlangen, dass er »dieselben sich jetzt in Synthesen denke.« Es ist mit keinem Begriff ein frivoleres Spiel getrieben worden, als mit dem der Einheit. »Die »Sucht, alles zu parallelisiren,« sagt Zimmermann, »witzig und tief »zugleich zu scheinen, hat das ihrige redlich dazu beigetragen, um »in einem Schwall von Rhetorik den Leser nicht zu Athem kommen »zu lassen.« Auch Krause in seinem »Abriss einer Aesthetik« kommt bei der Definition des Schönen nicht über »die Einheit der »Vielheit und Ganzheit« hinaus; »Organische Einheit« ist ihm das Wort, was alle Räthsel löst.

4. Die realistische Philosophie, welche den Inhalt des Seienden nur durch Wahrnehmung für erreichbar hält, wird hier mit Vorsicht verfahren müssen. Indem sie den Begriff der Einheit in seinem mannichfachen Auftreten innerhalb des Realen verfolgt und vergleicht, findet sie, dass allerdings einige Einheiten nur dem Wissen angehören, andere aber seiender Natur sind. Da sich später zeigen wird, dass die Kunst und die Phantasie des Künstlers auch bei dem Schönen nicht über diejenigen Einheitsformen hinauskann, welche im Realen bestehen, so muss der Untersuchung der Einheit im Schönen die der Einheit im Realen vorausgehen. Diese Untersuchung gehört an sich in die Philosophie des Wissens; hier kann nur das Wichtigste daraus geboten werden; zum vollen Verständniss und zur tiefern Begründung muss auf die Philosophie des Wissens verwiesen werden.

5. Es kann nicht jede Einheit blos ein Akt des Denkens sein, denn, wenn diese Denkformen mit dem Seienden in gar keiner Verbindung ständen, wenn sie rein aus der Seele entnommen und den seienden Bestimmungen nur übergezogen würden, so bliebe es unerklärlich, dass dasselbe Mannichfaltige von allen Menschen immer genau in derselben Form geeint wird. Auch lehrt die nähere Betrachtung, dass wahrnehmbare, also seiende Bestimmungen in vielen Fällen die Einheit vermitteln.

6. Es lehrt die Betrachtung weiter, dass die Einheit von der Einerleiheit (Identität) sehr verschieden ist. Die Einheit kann ohne Unterschiede nicht eintreten; sie ist von denselben bedingt. Schon Lessing (Werke XI. 112) sagt: »Wo Harmonie herrschen »soll, da muss Verschiedenes vorhanden sein. Uebereinstimmung des

»Dinges mit sich selbst ist keine Harmonie.« Die Wirkung der Einheit ist nicht, die Unterschiede zu vernichten, ein völliges Einerlei herzustellen, sondern diese Unterschiede nur zu einen, d. h. diese Unterschiede zu erhalten, aber ihnen eine Bestimmung einzufügen, welche sie zugleich als Eines darstellt. Der Begriff der Einheit ist nicht zu zergliedern; er ist an sich ein Einfaches, was nur durch die Wahrnehmung oder durch das Eintreten der betreffenden Beziehungsform in das Denken erfasst, aber nicht zerlegt und definirt werden kann. Die Einheit kann sich jedoch besondern und dadurch in verschiedenen Arten auftreten.

7. So hat eine Blume vieles Unterschiedene: einen Stiel, einen Kelch, Staubfäden, Blätter; weshalb gilt sie dennoch als Eines? Offenbar zunächst, weil diese Theile aneinander hängen, stetig an einander stossen und durch keinen wahrnehmbaren leeren Zwischenraum getrennt sind. Die Blume daneben gilt nur deshalb nicht als Eins mit ihr, weil diese Stetigkeit mit ihr fehlt. Weshalb gilt der Lebenslauf eines Menschen als Einer? weil alle einzelnen Tage und Lebensjahre stetig an einander stossen, keine leere Zeit sie trennt. Raum und Zeit haben also in sich nicht blos eine trennende, sondern auch eine einende Kraft; jede Erfüllung derselben, die eine andre berührt oder stetig in sie übergeht, ist dadurch mit ihr zur Einheit verbunden. Dies ist die Einheit der Berührung, des An-einander.

8. Eine Blume hat noch weitere Unterschiede; sie hat eine Farbe, eine Gestalt, eine Grösse, einen Geruch, eine Glätte, eine Biegsamkeit u. s. w.; weshalb gilt sie dennoch als Eines? Offenbar weil diese Eigenschaften einander durchdringen, dieselbe Stelle in Raum und Zeit einnehmen, weil da, wo die eine ist, auch die andre ist.

9. Dies ist die Einheit des In-einander. Sie zerfällt in drei Unterarten: das In-einander der Eigenschaften, wie bei der erwähnten Blume; das der Mischung der Elemente, wie bei der Mischung von Roth und Weiss im Rosa, von Grundton, Terz und Quinte im Dreiklang, von Vokalen und Konsonanten in der Sylbe; endlich das In-einander des Begriffes mit dem bildlichen Rest (I. 6) in den Einzeldingen. Das Einzelne besteht aus einem begrifflichen Stücke, was seine Art oder Gattung ausmacht, und aus einem Rest, der durch seinen Hinzutritt dieses Gattungsmässige zu einem Einzelnen umwandelt. So ist in diesem auf dieser Tafel verzeichneten Dreieck das begriffliche Stück, wodurch es zu der Gattung der Dreiecke gehört, mit Bestandtheilen gemischt, die es zu diesen bestimmten einzelnen, von jedem andern verschiednen Dreieck machen.

Die Form des Ineinander eint nicht blos körperliche Dinge, sondern auch das Unkörperliche; so sind die Bestimmungen der Seele, ihr Wissen, Fühlen und Wollen zunächst durch die Form der Durchdringung geeint. Ebenso der Leib mit der Seele.

10. Diese beiden Einheitsformen der Dinge sind seiender Natur, denn die Berührung und die Durchdringung wird wahrgenommen; sie sind Bestimmungen des Raumes und der Zeit, welche selbst seiender Natur sind. Deshalb werden diese Einheitsformen auch von jedem Menschen in der gleichen Art von einer bestimmten Sache ausgesagt, was unmöglich wäre, wenn die Einheit nur von der Seele ausginge und gar keine sachliche Unterlage hätte. Es giebt aber noch eine dritte seiende Einheitsform, die hier Verbindung genannt werden soll. Sie beruht entweder auf der Kraft oder auf dem Begehren, und sie kann selbst Gegenstände einen, die räumlich von einander getrennt sind.

11. Durch Kraft sind in dieser Weise geeint: die Planeten mit ihrer Sonne, der Mond mit der Erde, die einzelnen Gegenstände auf der Erde mit ihr durch die Schwere, das Eisen mit dem Magnet. Nach der Annahme der modernen Naturwissenschaft sind auch die Atome, welche die einzelnen wahrnehmbaren Körper bilden, so mit einander geeint. Die Wirkung dieser Einung besteht darin, dass sie auf Annäherung der Verbundenen drängt und ihrer Entfernung von einander sich entgegenstellt. Das einende Moment liegt in der Kraft; erst wenn dieser Widerstand wahrgenommen oder vorausgesetzt wird, gelten die Unterschiedenen als verbunden. Wenn diese Verbindung nicht zur Einheit der Berührung führt, so muss eine trennende Kraft dem entgegenstehen; bei den Planeten ist es der erste Stoss zur Bewegung; den Atomen legt man zugleich eine abstossende Kraft bei, die mit der Wärme zusammenhängen soll.

12. Indem so trennende und einende Kräfte gegeneinander auftreten, die dabei in ihrer Stärke wechseln, ist diese Einheitsform eine lebendige im Gegensatz der todten Einheit der blossen Berührung und Durchdringung. Deshalb sind diese Einheiten eines Sonnensystems oder eines Wassertropfens in steter Bewegung; bald überwiegt das einende, bald das trennende Moment; allein die Einheit selbst besteht fort, so lange, als die anziehende Kraft nicht ganz erlischt. Diese lebendige Einheitsform besteht auch zwischen den Elementen der organischen Körper und wird hier in besonders mannichfacher Weise durch die verschiedenen Organe nach Gestalt und Mischung in Bewegung erhalten.

13. Auch diese Einheitsform, die Verbindung, ist eine seiende,

weil das einende Moment, die Kraft, durch den Sinn des thätigen Fühlens (I. 3) wahrgenommen wird oder doch bei grösserer Feinheit des Sinnes wahrgenommen werden würde. Die Beobachtung lehrt weiter, dass die Kräfte zweier getrennten Körper auch eine Einheit durch In-einander eingehen können. Dies ist z. B. der Fall, wenn zwei getrennte Gewichte auf eine Waagschaale gelegt werden. Ihre Kräfte vereinen sich dann an dem Waagebalken zu einer Kraft durch In-einander, ebenso wie dies mit den Eigenschaften bei der Blume geschieht.

14. Auf die Seelen kann diese sinnlich wahrnehmbare Kraft nicht wirken. Bei ihnen tritt an Stelle der Kraft das Begehren oder Wollen. Insofern dasselbe auf die Annäherung oder auf das Festhalten der Nähe eines Andern gerichtet ist, ist dadurch der Mensch und das Andre geeint. Das Andre kann eine Sache oder ein Mensch sein. Jener Fall ist in der Liebe zur Heimath enthalten, ebenso in der Anhänglichkeit des Matrosen an sein Schiff, des Bauern an seinen Hof, des Gelehrten an seine Bibliothek, der Dame an ihren Schoosshund. Der andre Fall ist vorhanden in der Liebe der Eltern, der Geschwister, der Ehegatten, der Landsleute zu einander. In allen diesen Fällen beruht die Einheit dieser Unterschiedenen auf dem Begehren. Da dieses ein Gegenstand der Selbstwahrnehmung ist, so ist es seiender Natur und deshalb gehören auch diese Verbindungen zu den seienden Einheitsformen.

15. Das Begehren kann blos von einer Seite ausgehen; es kann aber auch von beiden Seiten stattfinden. In diesem Fall ist die Einheit stärker und die Verbindung verdoppelt. Auch die Einheit durch Begehren ist, wie die durch die Kraft, eine bewegliche, lebendige. Das Begehren wechselt in seinem Grade; es wird auch von dem Begehren nach Trennung zeitweise gemindert; der Mann mag nicht immer bei der Frau sitzen, das Kind nicht immer bei der Mutter. Dadurch entsteht ein fortwährender Wechsel in den von dem Begehren bestimmten Kräften des Denkens und des Körpers, welcher in die, an sich starren Einheiten der gewerblichen und sittlichen Welt Leben und Beweglichkeit bringt. Deshalb ist die Einheit zwischen Ehegatten, Eltern und Kindern, Mitbürgern einer Stadt in einem steten Schwanken, ähnlich wie bei den Planeten eines Sonnensystems und den Atomen eines Wassertropfens.

16. So wie die Kraft verschiedener Gewichte durch ihre Richtung auf ein Ziel in eine verschmilzt, so können auch die Begehren mehrerer Menschen, wenn sie auf Verwirklichung desselben Zieles gerichtet sind, gleichsam zu einem verschmelzen. Diese Vermischung

ist zwar hier keine wirkliche, wie bei den Kräften, aber sie kann zur Verschmelzung der durch das Begehren erweckten Kräfte dieser Menschen führen. Da nun diese Kräfte wesentliche Theile des Menschen sind, so gelten auch die Menschen selbst, deren Begehren auf ein und dasselbe Ziel gerichtet ist, für geeint.

17. Diese Form der Einheit gehört deshalb noch zu den seienden Einheiten; sie ist die verbreitetste in der sittlichen Welt und dabei oft mit jener ersten Einheit des Begehrens verbunden, indem aus der Liebe auch die Einheit der Ziele des Handelns folgt. Auf dieser Einheit durch die Dieselbigkeit des Zieles beruht die Einheit des Vertrages, der Erwerbsgesellschaft, der Ehe, der Familie, der Gemeinde, der Kirche, des Staats, der Völkerverbindungen; ebenso die Einheit der Verbindungen für Kunst und Wissenschaft, die Einheit der Akademien, Universitäten, die Einheit der Verbindungen für Geselligkeit und Vergnügen in den Kasinos, Harmonien u. s. w. Je dauernder das Ziel ist, desto dauernder ist die Einheit; je stärker das Begehren, desto inniger sind die Einzelnen verbunden.

18. Für die Frage der Einheit ist es hierbei ganz gleich, ob diese Ziele sittlicher Natur sind, oder nur der Lust angehören oder gegen das Sittengesetz verstossen. Auch eine Räuberbande ist durch diese Einheit und zwar oft sehr stark geeint. Der Grad und die Dauer dieser Einheit hängt von der Stärke und Dauer des Begehrens ab und dies kann durch das Lustgefühl ebenso stark und dauernd, wie durch das sittliche Gefühl erweckt werden. Das Begehren der gleichen Ziele ist bei diesen Einheiten in einem steten Schwanken und bei vielen derselben bestehen in den Einzelnen daneben besondere Ziele, die dem gemeinsamen Ziele entgegenwirken. Deshalb gehören diese Einheiten ebenfalls zu den lebendigen, die sich in einem steten Auf- und Abschwanken ihres Einheitsgrades befinden. Auch ist es unmöglich zu bestimmen, welche und wie viele Ziele für die Einzelnen gemeinsam sein müssen, um eine Ehe oder eine Kirche oder einen Staat darzustellen. Diese Ziele wechseln und schwanken selbst nach den Zeiten und Ländern. Deshalb können keine strengen Definitionen von der Ehe, von dem Staate und anderen Verbindungen dieser Art gegeben werden. Man sucht wohl hierbei wesentliche von unwesentlichen Zielen zu unterscheiden und dadurch die Definition zu ermöglichen, aber bei der biegsamen Natur dieser Einheiten zeigt sich diese Unterscheidung unhaltbar.

19. Hiermit sind die seienden Einheitsformen der natürlichen und sittlichen Welt erschöpft. Man wird leicht bemerken, dass mehrere dieser Formen sich verbinden können und dass trotz der Tren-

nung in einer Hinsicht dennoch eine Einheit in einer andern Hinsicht bestehen kann. Die Atome sind räumlich getrennt, aber durch Kraft geeint; die Bürger einer Gemeinde sind weder durch An- noch durch In-einander, noch durch Kraft geeint; auch fehlt meist die erste Einheit des Begehrens; aber sie sind durch die Einheit gleicher Ziele geeint. Die Ehegatten sind durch Liebe und durch Dieselbigkeit der Ziele geeint. Die Mutter und der Säugling sind nur durch die einseitige Liebe der Mutter und nicht durch Ziele geeint. Bei der Einheit durch Ziele kann eine grosse räumliche Trennung bestehen; die Mitglieder einer Handelsgesellschaft sind so geeint, obgleich der eine in Amerika, der andre in Ostindien wohnt. Bei dem Vertrage scheint das gleiche Ziel für beide Kontrahenten zu fehlen; der Käufer will die Sache, der Verkäufer das Geld, also jeder ein andres. Allein dies sind nur die späteren Ziele; das nächste Ziel, der Tausch der Sache gegen das Geld, ist von beiden gewollt, weil er die Bedingung für die besonderen Ziele eines jeden ist und deshalb sind beide durch den Vertrag geeint.

20. Neben diesen seienden Einheiten der Dinge bestehen auch Einheiten, die blos aus dem Wissen, insbesondre aus Beziehungsformen hervorgehen, sie wirken deshalb nur in dem denkenden Menschen als Einheiten. Man kann auch hier drei Einheitsformen des Wissens gegenüber den dreien des Seins aufstellen. Sie schweben trotz ihres Ursprungs aus dem Wissen nicht in der Luft, sind nicht ganz ausser Zusammenhang mit den seienden Bestimmungen der Dinge, wie Kant dies von den Kategorien meinte; denn eine gewisse seiende Unterlage in den Dingen ist für ihre Anwendbarkeit nöthig. Die erste dieser Wissens-Einheitsformen ist die begriffliche Gleichheit. Auf dieser Form beruht die Einheit einer Schafheerde, einer Bibliothek, die Einheit des Thierreiches, des Pflanzenreiches, die Einheit des Menschengeschlechts, die Einheit der einzelnen Racen, die Einheit, welche aus dem gleichen Farbenton, aus der gleichen Beleuchtung für die unterschiedenen Gegenstände einer Landschaft hervorgeht u. s. w. Je grösser die Aehnlichkeit ist, desto stärker ist diese Einheit. Menschen und Thiere bilden dadurch eine Einheit, Menschen mit Menschen ebenfalls; aber diese Einheit ist stärker als jene.

21. Die zweite Form ist die Einheit durch Ursachlichkeit oder durch Erzeugung. Die Begriffe der Erzeugung, der Entwicklung sind blosse Beziehungen im Denken; es entspricht ihnen kein seiender Vorgang; das Werden wird wahrgenommen, ist deshalb ein seiender Vorgang, aber nicht das Werden des einen aus dem andern; dies Entstehen aus einem andern ist eine reine Zugabe des Denkens,

der auch in der modernen Naturwissenschaft keine Realität zugeschrieben wird. Selbst innerhalb des Wissens findet die Erzeugung oder Entwicklung eines Gedankens aus einem andern nicht statt; es findet wie im Sein, nur eine Trennung oder Vereinung oder eine zeitliche Folge der Vorstellungen statt.

22. Da aber diese Beziehungs-Form zu den ursprünglichen, der Seele innewohnenden Formen gehört, so wird sie von ihr auf das Seiende übertragen und überall angewendet, wo eine regelmässige zeitliche Folge Unterschiedener sich zeigt. Sie dient zu Einung dieser Unterschiedenen in der bekannten Form der Ursache und Wirkung. Durch diese Erzeugung der letztern aus der ersten wird für die menschliche Auffassung eine innigere Einheit erreicht, als in der blossen zeitlichen Folge liegt. Von dieser Einheits-Form wird deshalb der ausgedehnteste Gebrauch gemacht; insbesondere wird sie auch auf die zeitlichen Vorgänge im Organichen angewendet, wo sie durch die hinzustretende Gegenseitigkeit sich zur Wechselwirkung fortbildet. Diese Form eint auch die einzelnen Theile des menschlichen, auf ein Ziel gerichteten Handelns; diese Theile werden dadurch die Mittel, welche jenes Ziel als Zweck zur Wirkung haben.

23. Auch die Handlungen mehrerer Menschen werden durch diese Form von Mittel und Zweck geeint, insofern sie sämmtlich den gleichen Zweck haben. Dadurch ist der trojanische Krieg, die Eroberung von Jerusalem durch die Kreuzfahrer, der Krieg Napoleon's I. gegen Russland eine Einheit. Trotz der grossen Zahl von Menschen und Naturkräften, welche dabei mitgewirkt haben, waren diese doch sämmtlich Mittel für einen Zweck und bilden dadurch, trotz ihrer sonstigen Trennung, die Einheit eines historischen Unternehmens. Die Geschichte der ganzen Menschheit wird dadurch eine Einheit, sobald ein allgemeiner einiger Zweck, ein Gesetz der Entwicklung für sie besteht. In der christlichen Religion ist der zeitliche Gang des ganzen Universums eine solche Einheit, weil Gottes Vorsehung es zu einem Ziele leitet.

24. Die dritte Einheitsform des Wissens kann die Einheit des blossen Vorstellens genannt werden. Bei dem Wahrnehmen eines räumlich oder zeitlich ausgedehnten Gegenstandes muss der ganze Raum, die ganze Zeit, welche er einnimmt, durchmessen werden. Um einen gothischen Dom durch Wahrnehmen zu erfassen, muss der Wahrnehmende sich nach Aussen und nach Innen, nach Unten und nach Oben, nach allen Seiten, in jede Einbiegung begeben; um die Erbauung einer Brücke, die Fahrt eines Schiffes nach Amerika wahrzunehmen, muss die Wahrnehmung während des ganzen Zeit-

raumes des Bauens oder der Fahrt fortdauern und jedes Einzelne in der langsamen Folge in sich aufnehmen, wie es die wirkliche Zeit erfüllt.

25. In dem blossen Vorstellen, in dem Erinnern solchen Inhaltes ist aber diese störende und hemmende Ausdehnung beseitigt; die Seele kann da den Inhalt des Domes, des Brückenbaues, der Seefahrt sich mit einem Male vorstellen; der zeitliche Verlauf kann wie der räumliche in einem Moment vorgestellt werden; das Sperrige und Spröde des Seienden ist verschwunden, der zeitlich und räumlich auseinandergezogene Inhalt ist im Wissen, unbeschadet seines Wesens, gleichsam in einen Punkt zusammengedrängt und die Folge ist, dass die seiende Einheit eines solchen Gegenstandes durch das blosse Vorstellen eine viel engere und dichtere wird, ohne dass doch die Uebereinstimmung der Vorstellung mit dem Gegenstande dadurch gestört ist.

26. Diese Einheitsform besteht deshalb nur im Wissen, nicht im Sein und beruht auf dem Gegensatz der Form des Wissens und Seins bei einem an sich gleichen Inhalt. Diese Einheit gilt auch für den zeitlichen Verlauf der Seelenzustände. Die Erlebnisse einer Reise, ja des ganzen eignen Lebens erhalten dadurch nicht blos für die äusserlichen Bestandtheile, sondern auch für die Gefühle, Begehren und einzelnen Gedanken, welche in ihnen sich zeitlich gefolgt haben, eine viel dichtere Einheit. Durch diese Form wird auch der Inhalt einer Wissenschaft bei dem Kenner verdichtet, während der Schüler diesen Inhalt in einem langen seienden Zeitverlaufe mühsam aufnehmen muss.

27. Es giebt endlich noch eine Einheitsform zwischen Sein und Wissen, von der jeder Mensch aber nur an einem Exemplar die Erfahrung machen kann, nehmlich an seinem Ich. Das Ich ist keine Identität von Sein und Wissen, wie Fichte meinte; damit wäre sein Wunderbares zerstört; es ist nur eine Einheit beider. Im Ich ist ein Wissendes und ein Seiendes. Das dem Ich ausschliesslich Eigenthümliche ist, dass dieses Seiende des Ichs zugleich als dem Wissen zugehörend gewusst wird. Dies ist das Wunderbare in dem Begriffe des Ich, und in dem des Mein. Dass ein Wissen ein Gegenständliches wiederspiegelt, liegt in seiner Natur; beide sind aber dabei als Wissen und Gegenstand streng von einander unterschieden. Die Blume die ich sehe, der Glockenton, den ich höre, werden gewusst, aber sie sind als Gegenstand dem Wissen ein Fremdes.

28. Nur im Ich allein, und in Allem, was mit Mein, als dem Ich in der Adjektivform, bezeichnet wird, ist das Eigenthümliche, dass der Gegenstand nicht blos als solcher, sondern als meiner

gewusst wird, d. h. als einer, der mit dem Wissen seiner eine Einheit bildet. Diejenige Bestimmung, welche diese Einheit hervorbringt, ist hier der Erkenntniss entzogen; die sorgfältigste Selbstbeobachtung kann die einende Grundlage zwischen dem Sein und Wissen der Seele nicht finden; es ist immer nur das Ergebniss dieser Einheit da, was sich tausendfältig täglich in dem Ich und Mein geltend macht und ausspricht.

29. Mit diesen sieben Einheitsformen, wovon drei dem Sein, drei dem Wissen angehören und die letzte beide verbindet, ist alles erschöpft, was für den Menschen an Einheit in der Welt besteht. Es kann sein, dass noch andere Einheiten für andere Wesen bestehen, aber für den Menschen umfassen sie Alles, was ihm erreichbar ist. Jede Einheit, die aufgezeigt wird, kann mit Leichtigkeit unter eine dieser sieben Einheiten geordnet werden, wie an einigen Beispielen unten gezeigt werden soll. Im Leben und in den besondern Wissenschaften hat man zwar bisher bemerkt, dass die Einheit nicht überall dieselbe ist und man hat eine Menge von Worten und Phrasen gebildet, um die Unterschiede der Einheitsformen zu bezeichnen; aber man hat völlig verabsäumt, in das Wesen der Einheit und ihrer verschiedenen Arten einzudringen. Je unklarer indess die Erkenntniss hier blieb, desto grösser wurde der Wortschwall.

30. Die organische Einheit, von der so viel gesprochen wird und die überall aushelfen muss, wo das Denken nicht weiter kann, ergiebt sich nach dem Vorgehenden als eine Seins-Einheit durch Kraft und zugleich als eine Wissenseinheit durch Ursachlichkeit; im gewöhnlichen Vorstellen verbindet sich damit noch die Einheit des An-einander der Theile und des In-einander der Eigenschaften. Bei der viel beliebten Uebertragung dieses Begriffes der organischen Einheit auf den Staat und andere sittliche Gestaltungen fallen diese zwei letzten Formen hinweg; es bleibt nur die Seins-Einheit, durch Begehren und die Wissens-Einheit durch Ursachlichkeit. Die Innigkeit der organischen Einheit liegt vorzüglich in der Wechselwirkung.

31. Hegel's Einheit der Idee ist, so weit sie den Widerspruch enthält, ein Unmögliches für das Sein und ein Unfassbares für das Denken. Abgesehen davon liegt ihr die oben erörterte siebente Einheit von Sein und Wissen zu Grunde, die dabei fälschlich als Identität genommen und nach der Analogie des Ich, auf alles Seiende ausgedehnt wird. Ausserdem enthält diese Idee die Einheit der Unsachlichkeit, welche hier unter dem Namen der Entwicklung eingeführt und als eine seiende Einheit behandelt ist. Diese Ent-

wicklung gilt bei Hegel für die zeitliche Folge sowohl der Gedanken wie des Seienden als wirklicher Vorgang; aber zugleich wird dabei wieder das Moment der zeitlichen Folge entfernt. Damit ist diese Entwicklung nicht blos unwahr, sondern unmöglich, weil die Ursachlichkeit der Zeitfolge nicht entbehren kann. Hiernach wird sich der Werth der Idee, dieses Fundamental-Begriffes der Hegel'schen Philosophie, beurtheilen lassen.

32. Der Werth der hier dargelegten sieben Grundformen der Einheit ist für das Wissen verschieden. Die Einheit des An-einander erscheint dem Wissen als die loseste; enger gilt ihm die des In-einander; noch enger die durch die Kraft und das Begehren; namentlich die letztere, weil das Begehren schon geistiger Natur ist. Die Wissens-Einheiten erscheinen der Seele gegen die Seins-Einheiten als die höhern und innigern, obgleich sie nicht im Sein oder im Gegenstande bestehen. Dies erklärt sich daraus, dass diese Einheiten nur den Zwecken des Wissens dienen; es ist natürlich, dass dem Wissen Einheitsformen inniger erscheinen, die aus ihm selbst entlehnt sind. Diese Wissens-Einheiten gleichen dem Gewebe der Spinne, was sie um den gefangenen Gegenstand spinnt und wodurch er erst sicher ihr eigen wird. Ebenso umspinnen diese Wissensformen den aus dem Sein durch Wahrnehmung erfassten Inhalt und machen ihn damit erst zu dem vollen Eigenthum der wissenden Seele.

33. Der Einheit steht als Gegensatz die Getrenntheit gegenüber. Sie ist im Realen so nöthig, wie die Einheit; ihre Darlegung ist im Vorgehenden bereits mit gegeben, weil die Getrenntheit zweier Dinge durch den Gegensatz derjenigen Bestimmungen hervorgebracht wird, welche die Einheit bewirken. Die Getrenntheit ist deshalb eine siebenfache wie die Einheit und sie wird bewirkt: 1) durch die leere Zeit oder den leeren Raum, d. h. durch die Aufhebung der Berührung; 2) durch die Aufhebung des In-einander, 3) durch die Aufhebung der anziehenden Kraft und des einenden Zieles; 4) durch die Ungleichheit, 5) durch die Zufälligkeit; 6) durch die Seins-Form im Gegensatz des Wissens, und 7) durch die Aufhebung der unbekannten Bestimmung, welche Wissen und Sein der Seele eint.

2. Die Einheit im Schönen.

a. Die innern Einheits-Formen.

1. Indem im vorgehenden Abschnitt die Einheiten der realen Welt dargelegt sind, sind auch die Einheiten für die ideale Welt [illegible]nen gefunden, da sich zeigen lässt, dass die ideale Welt für

diese Bestimmung nichts Neues bieten kann, sondern streng an die Einheits-Formen im Realen gebunden ist. Selbst den ausgelassensten Sprüngen der Phantasie und den tiefsten Forschungen des Denkens ist es unmöglich, noch andere Einheits-Formen neben denen der realen Welt zu ersinnen und selbst wenn der Künstler es vermöchte, hätte er kein Material, sie darzustellen und keine Worte, sie auszusprechen. Die Kunst ist deshalb in Bezug auf die Einheits-Formen in ihren Werken eben so streng an die reale Welt verwiesen, wie bei der Frage, welche sinnliche Elemente die Zeichen der Gefühle sein können. Jede eigene Erfindung hier, wie dort, wäre unverständlich, wenn sie nicht schon unmöglich wäre.

2. Die Wahrheit dieses Satzes ergiebt sich aus der Betrachtung des vorhandenen Schönen und aus der Art, wie die Kunstwerke entstehen. Indem das Schöne nur ein Bild des Realen ist, folgt von selbst, dass auch die Einheit seines Bildes nur die Einheit seines realen Gegenstandes wiederspiegeln kann und dass die Bestimmungen, welche den realen Gegenstand zu einem machen, in dem Schönen und in dem Kunstwerk bildlich wiederkehren müssen. Bei dem reichen Stoff der Kunstwerke nehmen jedoch die einenden Bestimmungen eine, über das Elementare hinausgehende Gestaltung an und es ist deshalb nöthig, sie in diesen reicher gestalteten Formen zu untersuchen, welche zugleich die bekanntern und verständlichern sind. Indem die Idealisirung im Schönen hinzutritt, nehmen die Einheiten im Kunstwerk zugleich einen höhern Grad von Stärke und Innigkeit an, als in der realen Welt. Komposition und Idealisirung werden bei dieser Frage gemeinsam zu berücksichtigen sein. Die einenden Bestimmungen in den Kunstwerken lassen sich in innere und äussere sondern; jene gehen aus dem Inhalte und Stoffe der Kunstwerke hervor; diese treten ihnen von Aussen als elementare, einende Bestimmungen hinzu.

3. Indem zunächst die innern Einheitsformen betrachtet werden, wird die Untersuchung am natürlichsten den frühern Eintheilungen der Kunstwerke folgen können, zumal das Handlungsbild gerade in diesen Einheits-Formen sich von dem Stimmungsbilde wesentlich unterscheidet. Im Handlungsbilde lassen sich vier Einheiten aufzeigen, aus denen die innere Einheit des Ganzen hervorgeht; 1) die Einheit der Personen, 2) die Einheit der Charaktere, 3) die Einheit des Zieles und 4) die Einheit der Weltlage.

4. Im Realen ist die Einheit der Handlung nicht von der Einheit der Personen bedingt. Der dreissigjährige Krieg gilt als ein Ganzes, obgleich die Helden seiner ersten Hälfte, Tilly, Wallenstein,

Gustav Adolph, untergehen und neue Führer an deren Stelle treten; es genügt hier die Einheit des Zieles und der Ursachlichkeit. Ebenso ist die Reformation im 16. Jahrhundert ein Ereigniss, obgleich Luther ihr Ende nicht erlebte. Das Kunstwerk braucht indess eine straffere Einheit und deshalb darf ihm die Einheit der Personen nicht fehlen. Es giebt kein Epos, kein Drama, keine Ballade, keinen Roman, wo die handelnden Personen völlig abtreten, verschwinden und neue an deren Stelle treten. Mit dem Untergang der Hauptpersonen muss auch die Dichtung zu Ende gehen. Ebensowenig dürfen Hauptpersonen erst in der Mitte auftreten; wie z. B. Tartuffe bei Molière erst im 3. Akt, und Gretchen im Faust erst im vierten Akt. Wo diese Regel verletzt wird, ist die Einheit erschüttert.

5. Deshalb sondern sich die Nibelungen in zwei Theile oder Einheiten; der Held des ersten Theiles, Siegfried, bringt durch seinen Tod diesen Theil zu Ende. Deshalb hat Homer mit Recht nicht den ganzen trojanischen Krieg in die Iliade aufgenommen. Deshalb bilden die Gedichte des Firdusi kein einheitliches Epos, sondern nur eine Anzahl einzelner Heldensagen; obgleich sie in ursachlicher Einheit stehen, fehlt ihnen die Einheit einer durchgehenden Persönlichkeit. Deshalb zerfällt die Orestie des Aeschylos in drei selbstständige Stücke; denn Agamemnon fällt schon im ersten, Klytemnestra und Aegystheus im zweiten; Orest tritt erst im zweiten Stück auf; alle drei Stücke könnten, selbst wenn die Darstellung verdichtet worden wäre, nicht in eines verbunden werden, es fehlte dazu der durchgehende Held. Deshalb sondern sich die historischen Dramen Shakespeare's in verschiedene Stücke, obgleich die darin dargestellte Epoche der englischen Geschichte eine Einheit bildet. Deshalb ist es ein Mangel im »Julius Cäsar« von Shakespeare, dass dieser schon im zweiten Akt verschwindet und nunmehr Antonius an seine Stelle tritt; das Stück hat deshalb nur die historische, aber nicht die künstlerische Einheit. Das Ende des Drama verlangt nicht immer den Untergang des Helden; aber dieser fordert immer jenes. Es versteht sich, dass diese Einheit nur für die leitenden Personen gilt, aber nicht für deren Gehülfen; auch genügt die Einheit auf der einen Seite; die Gegner können wechseln.

6. Die Einheit des Charakters enthält die Beständigkeit und Festigkeit jener wesentlichen Bestimmungen, welche die Individualität einer Person ausmachen; also Festigkeit sowohl der Neigungen, Schwächen, Leidenschaften, wie der sittlichen Gefühle, Grundsätze und geistigen Kräfte, mit denen eine Person in die Handlung eingeführt ist. Diese Elemente müssen durch den ganzen Lauf

der Handlung beharren und die Thätigkeit der Person bestimmen. Nur dadurch ist diese Person eine Person. Diese Festigkeit ist im Kunstwerk strenger nöthig, als im realen Leben, weil hier die körperliche Stetigkeit der realen Person ohnedem deren Identität sichert; diese Bürgschaft fehlt in der Dichtung.

7. Aus dieser Charakter-Einheit folgt kein starres, in gerader Linie fortgehendes, von einem Prinzip bestimmtes Handeln; sie gestattet vielmehr auch ein Schwanken und ein Durchkreuzen des eigenen Handelns; es muss nur dieses Schwanken durch die der Person beigelegten Neigungen, Leidenschaften und Grundsätze sich als das Erzeugniss der in ihr treibenden Mächte darstellen. Hamlet ist ein einiger Charakter, obgleich sein äusseres Handeln schwankend und unsicher ist. Ebenso Tasso in dem Göthe'schen Drama. Dagegen ist Thoas in der Iphigenia von Göthe ohne Einheit des Charakters, da seine sittliche Bezähmung durch Iphigenia's moraliche Vorhaltungen nicht zu seinem Charakter als König eines barbarischen Volkes stimmt. Zur Einheit des Charakters gehört auch nicht die Einheit und Festigkeit desselben Zieles; die Ziele einer Person können wechseln, aber in ihrer Verfolgung muss immer derselbe Charakter sich geltend machen. Die Portia im »Kaufmann von Venedig« verfolgt mancherlei Ziele, aber immer ihrem Charakter getreu.

8. Die Einheit des Zieles gilt nur für die Hauptpersonen, welche die übrigen Personen führen; sie ist auch nur auf einer Seite nöthig. Dadurch wird diese führende Person der Held, an dem sich das Mitgefühl der Zuschauer hauptsächlich knüpft; dadurch werden auch die einzelnen Handlungen der Nebenpersonen zu einem Ganzen geeint. Es ist die Einheit des Begehrens und der Ursachlichkeit, welche hier verbindet. Auch die Gegner bei dem Kampfe können von einem Ziele und von einem Helden geführt werden. Die Theilnahme kann dann hinüber und herüber schwanken; von Agamemnon zu Achilleus; von Achilleus zu Hektor. Die Einheit ist in solchem Falle nicht gefährdet, weil der Kampf gegen das Ziel die einende Kraft desselben nicht aufhebt; die Griechen wollen Troja erobern, die Trojaner wollen Troja erhalten; das eine ist nur die Verneinung des andern. Durch die Niederlage des Gegners stellt sich das Ziel des Siegers als das höhere und bestimmende heraus. Die Gegner können aber auch vereinzelt, getrennt auftreten; so in der Odyssee alle jene, welche dem Odysseus die Rückkehr erschweren; Kalypso, Poseidon, Polyphem, die Freier.

9. Das Ziel, was verfolgt wird, muss ein bestimmtes, thatsächliches, aus den Gefühlen hervorgehendes sein. Es ist deshalb

bedenklich, die blosse Verwirklichung gewisser allgemeiner sozialer oder sittlicher oder religiöser Probleme und Sätze als das Ziel des Helden hinzustellen. Der einzelne Mensch erwärmt sich selten so lebendig dafür, wie das Handlungsbild fordert; vor Allem aber fehlt solchem Allgemeinen die thatsächliche Einheit des Zieles, wodurch allein es einend wirken kann. So ist die Ausbreitung der christlichen Religion kein einendes Ziel für ein Kunstwerk, sie kann in hundert verschiedenen Weisen verfolgt werden; wohl aber die Eroberung des gelobten Landes. So ist das Ziel des Faust im II. Theil zu allgemein und es fehlt deshalb dem Stück die Einheit des Kunstwerkes und Handlungsbildes. Gleiches gilt für die grossen Romane von Gutzkow, die »Ritter vom Geist« und der »Zauberer von Rom«. Deshalb sind sie auch zu einer unförmlichen Grösse angeschwollen. An einem ähnlichen Mangel leidet der Roman von Spielhagen: »In Reih und Glied«.

10. Allgemein sittliche oder soziale Gedanken mögen den Kern des Zieles bilden, allein in ihrer Allgemeinheit für sich reichen sie nicht zu, die That zu konzentriren und die einzelnen Handlungen so zu einen, wie das Kunstwerk es verlangt. Es ist deshalb falsch, wenn man von dem Dichter als Erstes fordert, es müsse ihm bei seiner Komposition irgend ein solch allgemeiner Gedanke, eine sogenannte Idee vorschweben, zu deren Versinnlichung das Ganze nur als Mittel dienen solle. Dies ist nicht einmal bei der Thierfabel wahr, wie oben gezeigt worden, aber noch viel weniger bei den grösseren Kunstwerken.

11. In jedem grösseren Handlungsbilde, sei es der Geschichte entlehnt oder frei komponirt, werden eine ganze Reihe solcher allgemeiner Sätze verkörpert, und solche Sätze sind für sich, in ihrer Allgemeinheit, nicht einmal von erheblichem Werthe, weil ihre Wahrheit für das Leben erst aus ihrer bestimmten Begränzung durch andere, gleich berechtigte Sätze hervorgeht (I. 144). Vielmehr sind es die Gefühle, welche der Künstler in dem Ereigniss verkörpert sieht, und die sehr mannichfach sein können; nur dadurch wird das Ereigniss, die That seelenvoll und bestimmt ihn zur künstlerischen Behandlung. Die Einheit wird nie durch solche allgemeinen Sätze herbeigeführt, sondern nur durch ein einzelnes, bestimmtes thatsächliches Ziel des Helden, was ebenso wohl sittlich wie unsittlich sein kann und in der Regel, je nach dem Gesichtspunkte, beides ist. Das Ziel der Antigone ist sittlich von der Familienpflicht aus und unsittlich vom Standpunkte des Staates. Durch diese Kollisionen, die in jedem grösseren Handlungsbild liegen, hat Hegel sich verleiten lassen, diese

Kollisionen innerhalb des Sittlichen als den allein wahren und zulässigen Inhalt der grössern Handlungsbilder zu behaupten. Allein da sie an sich ganz unlösbar sind, so würde ihre Versinnlichung in einem Kunstwerke wenig Werth haben; ihre Bedeutung für das Schöne kommt vielmehr nur aus den Gefühlen, welche ihnen unterliegen. Das Kunstwerk ist kein Lehrbuch der Moral und kein Erziehungsmittel.

12. Diese Einheit des Zieles ist es vor Allem, welche dem Handlungsbilde die Einheit giebt. Alle Verstösse dagegen können durch die andern Einheiten nicht gut gemacht werden und lassen sofort das Lose des Werkes empfinden. Dahin gehört der Fall, wenn zwei, einander ähnliche Ziele von verschiedenen Personen neben einander verfolgt werden. Deshalb leidet im Lear die Einheit durch die gleichlaufende Situation des Gloster. Man kann sie durch dialektische Wendungen zu rechtfertigen, ja als ein höheres Schöne darzulegen versuchen, wie Vischer thut; allein seine Gründe zeigen nur, dass dergleichen wohl die Mannichfaltigkeit steigert, aber nicht die gleich nothwendige Einheit. Aus demselben Grunde ist die Einheit in jenen Lustspielen Shakespeare's erschüttert, wo er mehrere Liebespaare neben einander einführt, die an Bedeutung und Interesse sich gleich stehen und deren Ziele nur neben einander herlaufen. Am losesten ist deshalb die Einheit im »Sommernachtstraum«. Dieser Mangel wird wenig dadurch gebessert, dass beide Handlungen in eine oberflächliche, ursachliche Verbindung gebracht werden; die doppelten Ziele lassen trotzdem die volle Einheit nicht zu Stande kommen.

13. Aus gleichem Grunde leidet, wenn auch in geringerem Grade, die Einheit des Kunstwerkes durch die Episoden, so weit sie in Handlungsbilder, wenn auch kleineren Umfanges, ausarten. Ihre Ziele stehen dann mit den Zielen der Haupthandlung in keinem Zusammenhange und drängen sich für eine kurze Zeit zwischen die Ziele dieser ein. Die Episoden dienen der Mannichfaltigkeit und wenn sie sich im richtigen Maasse halten, wenn sie mehr Stimmungsbilder bleiben und nur an gewissen Ruhepunkten der Haupthandlung auftreten, so entschädigen sie für die Störung der Einheit dadurch, dass sie die starre Regelmässigkeit und den gradlinigen Fortschritt mindern, wie er z. B. in der Orestie des Aeschylos durch den Mangel von Episoden besteht.

14. Es ist bereits früher (II. 143) bemerkt worden, dass in vielen Tragödien das Ziel des Helden gleich im Beginn erreicht wird und der Inhalt des Stückes sich wesentlich in den späteren Folgen des erreichten Zieles bewegt. So im Othello, im Lear, im Macbeth, im Faust I. Theil; auch im Oedipus in Kolonos, den Sophokles mehr

als Tendenzstück für die Athener gedichtet hat. Solche Stücke besitzen deshalb nicht die straffe Einheit, wie die Antigone, die Iphigenia in Tauris, die Maria Stuart, Tell, Götz u. s. w. Die Einheit wird in jenen Stücken nur durch die Einheit der Person und des Charakters erreicht. Was ihnen in dieser Beziehung abgeht, wird durch gesteigerte Mannichfaltigkeit ersetzt, in welcher Bestimmung sie, wie man leicht bemerken kann, jene straffen Einheitsstücke übertreffen. Auch kann der Genuss des erreichten Zieles oder seine Vertheidigung gegen die anwachsenden Gegner noch als Ziel der Helden in diesen Stücken aufgefasst werden.

15. Wenn dagegen die Einheit des Zieles ganz fehlt, so ist dieser Mangel durch nichts zu ersetzen. Dies gilt namentlich von Romanen, die sich in eine vollständige Lebensbeschreibung ihres Helden verlieren. Deshalb entbehren die Beschreibungen von Vergnügungsreisen der künstlerischen Einheit, obgleich sie ein Seelenvolles sind. Die Reise ist nur die äussere Form, in der eine Person eine Reihe von Abenteuern hinter einander erlebt; diese sind aber durch keine Einheit eines Zieles ursachlich verbunden. Deshalb ist auch die Einheit im Don Quichote eine lose; sie ruht nur auf der Person und den Charakter des Helden. Noch loser ist die Einheit im Dekameron des Boccacio; sie ist nur durch die Einheit der erzählenden Gesellschaft vermittelt.

16. Die letzte Einheit im Handlungsbilde ist die Einheit der Weltlage, welche sich in den Charakteren, Ereignissen und Thaten der Dichtung überall wiederspiegelt. Fehlt dieser Unterlage die einheitliche, widerspruchsfreie Gestaltung, so kann ihre einende Wirkung auch nicht in der Handlung hervortreten. Diese Einheit fehlt den Tragödien von Corneille, Racine, Voltaire, so weit sie antike Stoffe behandeln. Die Handlung in denselben ist der antiken Weltlage entlehnt und hat ihre Wurzeln, wodurch sie verständlich wird, nur in dieser. Die Charaktere dagegen sind der Zeit Ludwigs XIV. entlehnt, und deren Inhalt, deren verliebtes Wesen, deren Neigung zur Intrigue, deren Schönrednerei und innere Hohlheit sind nur aus dieser Weltlage zu verstehen. Der Mangel dieser Tragödien liegt deshalb nicht blos in den alt-römischen Namen; es würde keine Einheit in sie kommen, auch wenn man die Personen französisch umtaufte. Die weiteren hier auftretenden Fragen sind bereits früher (II. 128) erörtert.

17. Mit diesen vier Einheiten ist die Einheit des Handlungsbildes erschöpft. In den Systemen des Schönen wird zwar viel von Einheit gesprochen, aber ihre einzelnen Bestimmungen werden wenig

entwickelt. Für die Tragödie galten lange Zeit die Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung. Die beiden ersten haben es indess gar nicht mit der Einheit, sondern mit der Wahrscheinlichkeit des dramatischen Handlungsbildes zu thun. Diese beiden Einheiten sind schon in der antiken Tragödie nicht immer eingehalten. Die »Eumeniden« des Aeschylos spielen erst in Delphi und dann in Athen und zwischen beiden liegt ein Zeitraum von Jahren. Die Frage, wie weit die Wahrscheinlichkeit des Geschehens in dem Schönen innezuhalten ist, wird durch ganz andre Gründe bestimmt, wie die Frage der Einheit. Sie ist früher erörtert (I. 294).

18. Aristoteles spricht in seiner Poetik (Kap. 8) nur von der Einheit der Handlung. Er sagt: »Die Einheit der Tragödie »entsteht aus der Einheit der Handlung und nicht, wie einige glauben, »aus der Einheit der Person.« Diese Einheit beschreibt er näher dahin: »die eine Handlung soll die wahrscheinliche oder nothwendige »Folge der andern sein« — »was keinen Einfluss auf die Handlung »hat, es mag gesetzt oder weggelassen werden, ist gar kein Theil der »Handlung.« — Man sieht, wie Aristoteles hier nur die Ursachlichkeit hervorhebt; die Einheit des Zieles ist aber mehr. Ursachlichkeit kann auch ohne Ziel bestehen; bei einem Vagabonden ist alles ursachlich, aber doch nicht durch ein Ziel, verknüpft. Ebenso ist es falsch, wenn Aristoteles die Einheit der Person nicht für ebenso nothwendig hält, wie die Ursachlichkeit.

19. Das Handlungsbild ist hier zunächst innerhalb der Dichtkunst nach seiner Einheit untersucht worden. Es tritt auch in der Malerei und Plastik auf. Die vier Einheiten bleiben hier dieselben; indess folgt aus der auf einen Moment beschränkten sinnlichen Darstellung dieser Künste, dass die Einheit der Person und des Charakters hier von selbst gegeben ist. Die Einheit des Zieles muss hier, um einend zu wirken, in den einzelnen Personen sinnlich hervortreten; man muss sehen, dass sie alle einem Ziele entweder dienen oder es bekämpfen. Episoden können hier in räumlicher Nebenstellung vorkommen. Eine solche Episode ist der Hirt in der Farnesischen Stiergruppe. Das bei der Dichtung dafür Gesagte gilt auch hier.

20. Die Weltlage tritt bei den bildenden Künsten vermöge der sinnlichen Bestimmtheit, zu der sie genöthigt sind, schärfer als in der Dichtung hervor; ihre Verletzung ist deshalb für die Einheit dieser Kunstwerke störender. Trotzdem hat sich die Naivität des Mittelalters darüber hinweggesetzt. Die alten Malerschulen haben die Engel und Heiligen mittelalterlich kostümirt; die römischen Soldaten bei den Kreuzigungen Christi kommen mit den Waffen italienischer

Kriegsknechte; die Gehülfen bei der »Grablegung Christi« von Albrecht Dürer tragen deutsche Röcke und Hüte. Am stärksten ist der Gegensatz in den heiligen Bildern zwischen den göttlichen Personen und den Donataren, von denen bereits früher (I. 258) gesprochen worden ist. Es ist unzweifelhaft, dass die Einheit dieser Kunstwerke durch solche Widersprüche in der Weltlage gestört ist. Es sind die Anfänge des naturalistischen Schönen, die sich hier, freilich an der unrechten Stelle, geltend machen, aber einen wohlthuenden Gesensatz gegen die einseitig ideal- oder geistig-schönen Hauptpersonen bilden. Das Matte dieser in den ältern Bildern wird durch das Kräftige jener ergänzt. Dieser Umstand entschädigt für die verletzte Einheit.

21. Die Einheit des Stimmungsbildes in der Dichtkunst, Malerei und Plastik bildet sich aus ziemlich denselben Momenten, wie bei dem Handlungsbild. Die Einheit des Charakters tritt hier weniger hervor, weil es zu keinem Handeln kommt, und statt der Einheit des Zieles tritt hier die Einheit des Gefühles ein. Da kein Handeln statt findet, kann auch kein Ziel bestehen und die Unterschiede einen; vielmehr sind die einzelnen Personen nur durch die Gleichheit der Gefühle, die sie beseelen, verbunden. Es ist nicht mehr die Form der Ursachlichkeit und des Zieles, sondern die Form der begrifflichen Gleichheit, welche hier einend auftritt. So erfüllt die Trauer über die Vergänglichkeit des Irdischen die Trojaner wie die Griechen in dem »Siegesfest« von Schiller; selbst die Gegner sind dadurch geeint. So sind in »den trauernden Juden« von Bendemann die einzelnen Personen durch den gleichen Schmerz über das Exil geeint. In vielen Gedichten hat das Gefühl die einende Kraft für die verschiedenen Bilder dadurch, dass sie alle nur ihm zum Ausdruck dienen. Das Gefühl ist hier das Erste, was nach seiner Darstellung sucht und von dem einen Bilde zu dem andern abspringt, um auf diese Weise durch diese Mehrheit sein Wesen ganz zu offenbaren. Das Stimmungsbild entsteht hier gleichsam aus einem Handeln; das Gefühl sucht nach seiner Offenbarung und Darstellung; die verschiedenen Versuche bilden ein Handeln, was durch das Ziel der Offenbarung seine Einheit erhält.

22. So wie die Einheit des Zieles durch den Kampf und die Gegner nicht gestört wird, so kann auch im Stimmungsbild ein Wechsel des Gefühls eintreten; ja es kann zu seinen Gegensätzen fortschreiten, aber es muss allmählig oder ursachlich erfolgen. Die Dichtung ist vorzugsweise auf diese Form angewiesen. So beginnt das Gedicht von Göthe: »die Rettung« mit Todesgedanken und schliesst

mit Liebeslust, ohne die Einheit einzubüssen; ein Mädchen zieht den Unglücklichen vom Wassertode ab, und er verliebt sich dabei in sie.

23. In den bildenden Künsten wird die Einheit der Gefühle und ihre Abstufung in räumlich neben einander befindlichen Gruppen dargestellt. So in der »Schule von Athen« von Raphael, in »Abendmahl« von Leonardo da Vinci. Jeder der Jünger wird hier anders von dem Ausspruch des Meisters berührt, Judas sogar mit heimlichem Schrecken erfüllt. Im »Tode des Ananias« von Raphael erfreut sich dessen Frau noch am Geldzählen, während Ananias schon im Sterben liegt. In den niederländischen Gemälden sind die Freuden der Schenkstuben oder des Schlittschuhlaufens in den mannichfachsten Gruppen dargestellt, aber das Grundgefühl aller Gruppen ist das gleiche.

24. Die Einheit der Weltlage ist dem Stimmungsbilde so nothwendig, wie dem Handlungsbilde. Dies gilt selbst für die Baukunst. Sie ist hier verletzt, wenn der Kreisbogen mit dem Spitzbogen zugleich auftritt, wenn, wie bei der Werder'schen Kirche in Berlin, die Thürme mit einer halb italienischen Plattform enden, während die Lisenen in gothische Spitzen auslaufen. Unter den plastischen Werken zeigt die Statüe Friedrich Wilhelm III. im Thiergarten bei Berlin eine Verletzung dieser Einheit, indem das Relief um den Sockel ideale Gruppen in halb nackten Gestalten darstellt, während der König darüber in der modernen bürgerlichen Kleidung mit zugeknöpftem Rock auftritt.

25. Wo die Stimmungsbilder in mehrere Personen oder Gruppen sich ausbreiten, muss die Einheit derselben schwächer, als die der Handlungsbilder sein, da der Zweck bei letztern stärker eint, als die begriffliche Gleichheit bei jenen. Man empfindet dies an Kaulbach's »Zeitalter der Reformation« im Vergleich mit seinem »Fall Babel's« und seiner »Zerstörung von Jerusalem«. Noch loser wird die Einheit, wenn statt der Gleichheit eines Gefühles die Einheit eines allgemeinen Gedankens oder die Einheit eines sinnlichen Gegenstandes dafür eintritt. So in vielen Gedichten Schiller's, wie »die Macht des Gesanges«, »Würde der Frauen«, »das Glück«. Die »Glocke« enthält eine Mehrheit von Stimmungsbildern, die nur durch die zu giessende Glocke lose mit einander verbunden sind; es fehlt diesem Liede die Einheit des Kunstwerkes, so hoch es auch gefeiert ist. In Heine's »II. Traumbild« aus seinem Buch der Lieder sind die mehreren Stimmungsbilder viel tiefer durch den Todesgedanken geeint.

26. In den Stimmungsbildern der Musik, Baukunst und Landschaftskunst verschwindet die bestimmte Persönlichkeit, die

aus ihr und dem Charakter abgeleitete Einheit fällt daher in diesen Künsten hinweg; dafür tritt in ihnen die Einheit des stetigen, räumlich oder zeitlich sich Berührenden, das An-einander auf; es bildet die sinnliche Grundlage ihrer Einheit, die dann durch die Gleichheit des Gefühls und der Weltlage innerlich vollendet wird. In der Musik ist es das Thema, was aller Entwicklung zu Grunde liegt, überall mehr oder weniger hindurchklingt und damit die Einheit vermittelt. Die mehreren Themen eines Stückes gleichen den mehreren Gruppen der niederländischen Gemälde, sie sind verschiedene Modulationen desselben Grundgefühls. Oder sie gleichen den Gedichten, wo das eine Gefühl in seinen Gegensatz übergeht und von da wieder zurückfliesst. So ist in der Cis-moll-Sonate von Beethoven die Stimmung im Adagio trübe, ernst, in sich versunken. Im Mittelsatz bricht das Gefühl zur Bestimmtheit und Entschlossenheit durch. Im Schlusssatz wechseln diese Gegensätze der beiden ersten Sätze und verbinden sich endlich zu einem erhebenden Schluss.

27. In der Baukunst fehlen die Mittel für die Darstellung der besondern Gefühle, es bleibt hier bei den einfachen Gegensätzen des Erhabenen und der Lust; die Grundstimmung in den Bauwerken kann deshalb nur eine von beiden sein, und damit ist, wenn die einzelnen Theile des Bauwerkes dieser Stimmung entsprechen, die innere Einheit vorhanden. In den schönen Park kann wohl ein Wechsel von Erhabenem und Heiterem eintreten, solcher Wechsel schliesst sich aber zu keiner wahren Einheit zusammen, es sind nur äusserlich verbundene Stimmungsbilder. Der Maler kann deshalb in seine Landschaft nicht das Erhabene und das Einfach-Heitere zugleich als Grundton mit gleichem Werthe aufnehmen; aber er kann die Lust als Episode in das Erhabene, wie der Dichter, einführen, z. B. das Melken der Kühe in einer Alpenlandschaft.

28. Zu den bisher betrachteten inneren Einheiten tritt in den Werken der Dichtkunst noch die aus der Wissensform entspringende Einheit (II. 192) hinzu, und zwar für die Handlungsbilder ebenso, wie für die Stimmungsbilder. Diese Einheit ist eine Folge der Unsinnlichkeit des dichterischen Materiales. Da die Dichtung nur im bildlichen Vorstellen verharrt und vom körperlichen Material sich fern hält, so bleibt ihr Stoff innerhalb des Wissens und nimmt an der oben geschilderten, dieser Wissensform eigenthümlichen Einheit Theil. Derselbe Stoff erscheint deshalb in der Dichtung verdichteter, als in der realen Welt.

b) Die äussern Einheitsformen.

1. Die bisher behandelten Einheiten sind die innern genannt worden, weil sie auf den Gefühlen, als dem Inhalt des Kunstwerkes beruhen. Zu ihnen treten noch eine Reihe mehr äusserlicher Bestimmungen hinzu, deren Bedeutung für das Kunstwerk ebenfalls nur in ihrer einenden Kraft liegt. Es sind die Regelmässigkeit, die Symmetrie, die Proportion; in der Malerei ausserdem der Farbenton und in der Musik die Klangfarbe. In den Systemen werden diese Elemente als unmittelbare Bestimmungen des Schönen selbst behandelt; allein es liegt dem eine Unklarheit zu Grunde; sie dienen nicht zum Ausdruck des Gefühls, sie haben keinen Gefühlsinhalt und sind deshalb an sich nichts Schönes; aber indem sie die Einheit des Kunstwerkes vermitteln, dienen sie mittelbar der Schönheit. Herbart und Zimmermann unterschieden nicht zwischen diesen unmittelbaren und mittelbaren Ursachen des Gefallens bestimmter Verhältnisse und geriethen dadurch auf den Gedanken, dass das Schöne selbst und unmittelbar in diesen Verhältnissen enthalten sei.

2. Die Regelmässigkeit ist die gleiche Wiederholung derselben Gestaltung, wie sie z. B. in den Fenstern, in den Säulen eines Gebäudes auftritt; oder in den Bäumen einer Garten-Allee. In der Symmetrie kommt die Ungleichheit in diese Reihe; sie wird unregelmässig; aber sie erhält einen gleichen Gegensatz in umgekehrter Richtung. Diese Reihen weisen damit alle auf einen Mittelpunkt hin, welcher sie eint. Beispiele sind die beiden Flügel eines Pallastes; die beiden Seitenschiffe einer Kirche, die beiden Seiten des menschlichen Körpers. In der Proportion fehlt dieser Mittelpunkt. Die einzelnen Glieder sind ungleich und laufen ohne Gegensatz fort, aber für das Maass des Unterschiedes der Einzelnen besteht in der Proportion ein Gesetz, was das Gleiche und somit das Einende für die ganze Reihe abgiebt. So bei den abnehmenden Stockwerken eines Pallastes oder eines Thurmes. Noch enger wird die Verbindung, wenn die Reihe nicht ohne Ende fortläuft, sondern durch Summirung ihrer Glieder in sich zurückkehrt.

3. Dies ist in dem sogenannten goldnen Schnitt der Fall, dessen Bedeutung von Zeising hervorgehoben worden ist. Bei diesem ist ein Ganzes in zwei Theile getheilt, von denen der kleinere sich zum grössern verhält, wie dieser zum Ganzen oder zur Summe von beiden Theilen. Man kann diese Proportion nicht blos in den Bauten, sondern auch in den organischen Gestalten und an dem menschlichen Körper nachweisen, natürlich hier nicht in mathematischer Genauig-

keit, was indess seiner Wirksamkeit auf den Beschauer keinen Eintrag thut.

4. Das einende Element in diesen Formen ist lediglich die begriffliche Gleichheit, welche in der Formel oder dem Gesetz der Reihe enthalten ist. Sobald dies aufgehoben wird, verschwinden diese Formen und ihre einende Kraft. Diese Kraft ist um so stärker, je mehr Unterschiede dabei eintreten, die durch sich selbst, d. h. durch Zurückführung auf eine höhere Gleichheit überwunden werden. Deshalb ist die Einheit des Regelmässigen die schwächste; stärker eint die Symmetrie; noch mehr die Proportion und am meisten die in sich rückkehrende Proportion. Da die Baukunst kein Organisches zu ihrem Realen hat, so ist sie vorzüglich im Stande, von diesen einenden Formen Gebrauch zu machen; sie ersetzen bei ihr die einenden Elemente der andern Künste, welche ihr versagt sind. Neuerlich hat man diese Regelmässigkeit und Symmetrie in den Bauten, welche nur der Lust dienen, vermieden; viele Schlösser und Landhäuser werden absichtlich unregelmässig in Thürmen, Fenstern und Flügeln gebaut. Es bleibt solchen Bauwerken dann nur die Einung durch das Gefühl. Je mehr sie von dem Regelmässigen und Symmetrischen sich befreit zeigen, desto ungehemmter macht sich der Zweck der Behaglichkeit und Bequemlichkeit geltend. Indem dieser Gefühlsinhalt hervortritt, giebt er ihnen eine innere wohlthuende Einheit. Aehnlich wirkt die Unregelmässigkeit der alten Ritterburgen; alles in ihnen ist von dem einen Gefühlsinhalt der Vertheidigung und Sicherheit bestimmt und erfüllt.

5. In der Landschaft schliesst die Lebendigkeit des Organischen diese regelmässigen Proportionen aus; nur die Symmetrie tritt hier auf, aber sie gestaltet sich hier freier. Entweder senkt sich in den landschaftlichen Gemälden die Formation von der Mitte nach beiden Seiten, oder die Mitte ist das leere, niedrige und das Bedeutende hebt sich nach beiden Seiten. Die Gegensätze sind bald Felsen gegen Baumgruppen, bald Wasser gegen Land, bald Einsamkeit gegen menschliche Wohnung. In der Biegsamkeit des Seelenvollen der Naturgegenstände hat der Maler und Gärtner hier einen grossen Spielraum.

6. Am menschlichen Körper besteht nicht blos die symmetrische Einheit der beiden Seiten, sondern auch die der rückkehrenden Proportion in mehrfacher Weise. In den Bewegungen des Menschen erhalten diese Proportionen leise Verschiebungen, bei welchen sie aber erkennbar bleiben und sich mit dem Seelenvollen der Bewegung verbinden. Die griechischen Bildhauer haben diesen Schatz von Naturschönheit in Stellungen und Bewegungen in hohem Maasse zu den

reizendsten Kunstwerken benutzt. Beispiele sind der Sandalenbinder; der Knabe, der sich einen Splitter aus dem Fusse zieht; die Venus Kallipygos. Die Symmetrie wird bei der plastischen Gruppe wieder bedeutender. Die Gruppen des Laokoon, des farnesischen Stiers, der Niobiden zeigen, wie stark die Symmetrie trotz ihrer Verhüllung hier eint. Ebenso bildet in der Artemis des Louvre der Hirsch, im Apollon Kitharödos die Harfe, im Apoll von Belvedere der Mantel die symmetrische Ergänzung der Person. Dasselbe gilt von den Gruppen im Gemälde. Die Sixtinische Madonna, die Transfiguration bewahren bei aller Freiheit das Symmetrische in hohem Grade, dessen einende Wirkung bei aufmerksamer Betrachtung leicht erkannt wird.

7. Wo äusserliche Hindernisse der Symmetrie entgegentreten, hält sich der Künstler wenigstens an die Regelmässigkeit; allein man vermisst dann ungern die stärker einende Macht der Symmetrie. So z. B. in den Reliefs der Friese des Parthenon, wo der schmale Raum den Künstler nöthigte, seine Reiter- und Frauengestalten hintereinander auf gleicher Linie folgen zu lassen. Aehnliches gilt von den Abendmahlscenen; die lange grade Tafel, an der die Apostel sitzen, hemmt, wie bei jenen Friesen, die symmetrische Erhebung und schwächt die Einheit der Situation.

8. In der Musik ist die Regelmässigkeit zunächst durch die Gleichheit des Zeitmaasses und Taktes, und die Proportion durch den Rhythmus vertreten. Diese Elemente einen zunächst die Themen und einzelnen Perioden des Musikstücks. Hier ist ihre einende Wirkung so stark, dass sie den Zuhörer unwillkürlich zu gleichen rhythmischen Bewegungen veranlasst. Die Regelmässigkeit und Symmetrie dehnt sich indess auch auf die grösseren Bestandtheile des Musikstücks aus. Die Verbindung mehrerer Perioden zu grösseren Abtheilungen geschieht in dieser Form. Das weichere, mildere Thema wird in der Regel symmetrisch von den härteren und bestimmteren umschlossen. Im Kirchenstyl werden diese Verhältnisse strenger innegehalten. Im Choral fehlt der Rhythmus; in den Märschen und Tänzen ist er überwiegend; letztere werden deshalb schneller als ein Ganzes erfasst. In den Versmaassen und ihren Ausbildungen zu Strophen, Sonetten u. s. w. ist die einende Wirkung dieser Elemente leicht zu bemerken. Alle diese Mittel dienen aber nur äusserlich zur Verstärkung der innern, auf dem Gefühl ruhenden Einheit. An sich kann diese nie durch jene ersetzt werden; weder eine Symphonie, noch eine Dichtung kann blos auf diese symmetrischen und rhythmischen Einheiten gestützt werden. Aristoteles hat sie in seiner Poetik überschätzt.

9. Der Farbenton in der Malerei ist von hoher einender Kraft,

wenn er über alle Lokalfarben des Gemäldes mildernd sich hinzieht. Das Seelenvolle, was in ihm liegt, erfüllt damit gleichsam alle, auch die unbedeutendsten Gegenstände, und ein Gefühl durchzieht dann das ganze Bild. Dies gilt namentlich von den landschaftlichen und architektonischen Gemälden. Die wunderbare Wirkung des Helldunkels ruht auf dieser Ausbreitung des Seelischen, des Grundgefühls über alles Einzelne; ebenso die Wirkung der allgemeinen heitern oder düstern Tinten der Luft.

10. Die Klangfarben der Musik entsprechen diesen Farbentönen der Malerei. Durch die Gegensätze der Vokal- und Instrumentalmusik, der Streich- und Blasinstrumente, der Harfen und Geigen können die Bestandtheile des Musikstücks nicht allein von einander abgetrennt, sondern zugleich jede in sich stärker geeint werden. So ist das einleitende Adagio der Freischütz-Ouvertüre durch die Klangfarbe der Hörner noch besonders geeint; ebenso sind die A-capella-Sätze in den Opern durch die Klangfarbe der menschlichen Stimmen besonders verbunden. In der Ouvertüre zum Tannhäuser ist der Choral mit seiner erhabnen Ruhe in die Blasinstrumente und das Geschwirre, die Unruhe der bösen Geister in die Geigen verlegt; durch diese verschiedenen Klangfarben sind diese Gegensätze jeder in sich geeint und zugleich beide mit einander, indem erst die Verbindung der beiderseitigen Klangfarben den vollen Klang des Orchesters ergiebt.

D. Die Lösung im Kunstwerk.

1. Der Begriff der Lösung.

1. Man kann die Lösung das innerliche Ende des Kunstwerks nennen. Das Ende in dem frühern Sinne (II. 148) kann durch die Erreichung des Zieles oder durch den Tod der Hauptpersonen vollkommen begründet sein und dennoch kann die Lösung fehlen und das Kunstwerk mangelhaft bleiben. Das Ende beschäftigt sich mit dem Ende der Form (der Handlung), die Lösung mit dem Ende des Inhalts (der Gefühle). In der Lösung wird ein Ende gefordert, das für die, durch das Werk aufgeregten idealen Gefühle einen beruhigenden, befriedigenden Abschluss gewährt. Indem der Zuschauer nicht mit dem Ende der Handlung zufriedengestellt ist, sondern auch eine Lösung der spannenden und widerstrebenden Gefühle fordert, ist auch aus diesem Punkte ersichtlich, dass die Gefühle den Kern des Schönen bilden und alles Andre nur der Darstellung dieses Inhalts dient.

2. Die Lösung ist eine Bestimmung, die erst am Kunstwerke hervortritt. Das elementare Schöne, z. B. das Blau des Himmels, der einzelne Flötenton, das Bild eines Veilchens bedarf keiner Lösung, weil nur ein elementares Gefühl in ihnen vertreten ist. Erst die Mannichfaltigkeit des Inhaltes im Kunstwerk treibt zur Lösung. Es ist bereits (II. 166) dargelegt worden, welche mannichfachen Gefühle bis zu den äussersten Gegensätzen den Inhalt des Kunstwerkes bilden können und wie kein Kunstwerk diese Unterschiede entbehren kann.

3. Im realen Leben laufen diese Gegensätze neben einander her, eins drängt gegen das andre und es bleibt zufällig, welches die Uebermacht gewinnen und wie lange es diese Macht behalten wird. In der Regel muss es bald wieder einem neuen Gefühle weichen und der Wechsel geht ohne Ende fort; nur selten zeigen sich Abschlüsse, die als Ergebniss eines Unternehmens, eines Kampfes einem bestimmten Gefühl eine schliessliche beruhigende Macht auf längere Zeit gestatten.

4. Das Kunstwerk kann sich diesen Zufällen nicht unterwerfen. Es gehört der idealen Welt an, welche der Mensch nur geschaffen hat, um die Mängel der realen zu bessern und um seinen sittlichen und freudigen Gefühlen eine reinere Entwicklung in idealer Form zu bereiten. Daraus folgt, dass die Kunst nicht blos das Störende und Bedeutungslose des Realen aus ihrem Bilde durch Idealisirung entfernen, dass sie ihren einzelnen Werken nicht blos eine reichere und dichtere Mannichfaltigkeit und eine strengere Einheit gewähren wird, sondern auch, dass sie dem Chaos der realen Gefühle und dem Zufall ihres Auftretens und Verschwindens entgegentreten und ihn in ihre Bilder nicht einlassen wird.

5. Die Kunst wird trotzdem die Mannichfaltigkeit der Gefühle nicht vernichten, vielmehr eher steigern; sie wird nicht blos die Lust, sondern auch den Schmerz, nicht blos das Erhabene, sondern auch das Gemeine und Verächtliche in ihre Bilder aufnehmen; sie wird diese Gegensätze zu den mannichfachen Besonderungen fortführen; aber sie wird es nicht dem Zufall überlassen, mit welchem Gefühle ihr Werk abschliessen, welches Gefühl als das herrschende in der Seele des Beschauers schliesslich beharren soll.

6. Bei der Frage nun, welche Arten von Gefühlen geeignet sind, diesen Abschluss zu bilden, muss auf die frühere Untersuchung der Gefühle zurückgewiesen werden. Indem das Wesen der Seele nur in dem Für-sich-sein der Lust oder in dem Aufgegangen-sein in das Erhabene sich vollendet, indem die Seele ebenso von dem Schmerze, wie von dem Gemeinen abgestossen wird und alle Kräfte in Bewegung setzt, um ihnen zu entgehen; indem alles Streben des Menschen in

der realen Welt nur dem Glücke oder dem Sittlichen und dem Aufgehen in das Erhabene zugewendet ist und nur in dessen Erreichung beruhigt und befriedigt wird, erhellt, dass auch das Kunstwerk nur in diesen idealen Gefühlen seinen Abschluss gewinnen kann. Der Unterschied gegen die reale Welt besteht hierbei blos darin, dass das Sittliche in der idealen Welt nicht jene überwiegende Bedeutung hat, wie in der realen; die Gefühle der Lust sind hier mehr und stärker, wie in der realen Welt im Stande, einen beruhigenden Abschluss, selbst auf Kosten des Sittlichen, zu gewähren, wie früher (I. 309) gezeigt worden ist.

7. Die Definition der Lösung ist hiernach leicht zu geben. Sie hat mit den äusserlichen Umständen, mit den Vorgängen und Handlungen als solchen nichts zu thun; ihr Wesen liegt lediglich in bestimmten Gefühlen, welche durch die Handlungen und Ereignisse nur verkörpert werden. Die Lösung des Kunstwerkes ist die Auflösung der Gegensätze und Unterschiede der im Kunstwerke dargestellten Gefühle zu einem Grundgefühl, zu einer Grundstimmung entweder der Lust oder Achtung, mit welchem das Kunstwerk räumlich oder zeitlich abschliesst und damit auch bei dem Beschauer diese Grundstimmung zur abschliessenden und beharrenden erhebt.

8. Die äussere Darstellung dieser Lösung wird in dem Handlungsbilde eine andre sein, wie in dem Stimmungsbilde; sie wird ebenso sich anders in den Künsten gestalten, welche, wie die Musik und Dichtkunst, einen zeitlichen Verlauf in ihre Bilder aufnehmen können, als in den bildenden Künsten, wo dies für deren sinnliches Bild unmöglich ist. Die Lösung wird endlich eine andre in dem Erhaben-Schönen sein, als in dem einfach- und komisch-Schönen. Hiernach wird die Darstellung des Besondern sich zu ordnen haben.

2. Die Lösung in dem Handlungsbilde.

1. So wie durch die Gegner und den Kampf die Mannichfaltigkeit in die Handlung kommt, so kommt durch das Ende dieses Kampfes die Lösung in die Handlung. Der Beginn des Kampfes und seine Dauer ruft die verschiedensten und entgegengesetzten Gefühle wach; nach allen Richtungen trennen sich die Ansichten und die Interessen; erst mit dem Ende des Kampfes, mit dem Siege des einen Theiles und mit der Niederlage des andern gehen diese Gegensätze wieder in ein einfaches Gefühl zusammen, was sich als Lösung herausbildet.

2. Im erhabenen Handlungsbilde sind es die Autoritäten, die in Kampf gerathen; die Niederlage führt zu dem Untergange eines

Erhabenen; sie ist der Stoff für die Tragödie. Es ist bereits früher gezeigt worden, dass die, durch die Tragödie schliesslich erweckten Gefühle nur die Gefühle der Achtung, der Bewunderung, der Ehrfurcht und des Aufgehens in die erhabene Macht sind. Im Beginn und im Fortgange der Tragödie können auch mannichfache Gefühle der Lust und des Schmerzes die Handlung erfüllen; allein das Ende der Tragödie muss zu jenen Gefühlen des Erhabenen zurückführen und in ihnen liegt die Lösung. Nur wo der Dichter den Menschen im Helden zu sehr hervorgehoben und damit dem Zuschauer zu nahe gerückt hat, kann ein freudiges oder schmerzliches Mitgefühl in die schliessliche Erhebung sich eindrängen. Die Lösung wird aber auch dann bei dem erhabenen Handlungsbilde immer in dem Gefühle des Erhabenen enthalten sein. Jene Mitgefühle geben ihm nur eine leise Färbung von Lust oder Schmerz, die der Mannichfaltigkeit dient.

3. Das Gefühl des Erhabenen gestaltet sich aber auch in sich selbst verschieden, je nachdem beide kämpfenden Mächte in dem Kampfe untergehen oder nur eine, und im letzten Falle ist die Empfindung wieder eine andere, je nachdem der eigentliche Held des Stückes untergeht, oder sein Gegner. Das Schlussgefühl, was die Lösung enthält, kann sonach ein dreifaches sein. Zum Untergange gehört nicht immer der Tod des Kämpfenden; es genügt auch eine Niederlage, welche den Gegner vollständig niederbeugt und den Kampf aufgeben lässt.

4. In jenen Tragödien, wo beide Theile untergehen oder gebeugt werden, wie im Hamlet, im Julius Cäsar, in der Braut von Messina und in der Antigone ist die Erschütterung am stärksten; die Wirkung bleibt hier rein tragisch. Das Ich fühlt hier seine ganze Nichtigkeit, indem selbst die erhabenen Mächte sämmtlich untergehen, welche ihm als das Feste, als das Ewige gegolten haben. Dieser Zustand enthält eine Loslösung von allem Irdischen und gleicht in seinem Wesen der von Schopenhauer geschilderten Verneinung des Willens zum Leben. Der Zuschauer fühlt sich von allen irdischen Interessen gereinigt; er hat keine Stütze, kein Festes, kein Ziel, selbst keinen sittlichen Zweck mehr; alles ist in ihm ausgetilgt; nur die Verneinung und Vergänglichkeit von Allem erfüllt sein Denken; sein Wollen und Fühlen ist gelähmt. Dieser Zustand hat, wie jeder erhabene, in seiner Beugung auch eine Erhebung; aber diese letztere bleibt durchaus innerlich. Dieser Zustand ist damit, wie jeder an sich erfahren kann, vollkommen zur Lösung geeignet. Man kann diesen Zustand den negativ erhabenen nennen; Schopenhauer hat seine Bedeutung und seine beruhigende Macht mit vielem Geschick dargelegt und da

es sich hier nicht um eine Lösung für das ganze Leben oder für das Ganze der sittlichen Welt handelt, so ist das Lob Schopenhauers hier am Platze.

5. Den Gegensatz bildet der Fall, wo der Held der Tragödie allein untergeht und seine Gegner, als Sieger, das Feld behaupten. Dieser Fall ist der häufigste; hierher gehören Agamemnon, die Choephoren, die Perser von Aeschylos; Oedipus von Sophokles; Macbeth, Lear, Othello, Antonius und Kleopatra; Fiesko, die Jungfrau von Orleans, Wallenstein; Götz, Egmont; die beiden Theile der Nibelungen. Das schliessliche Gefühl des Zuschauers ist auch hier das Erhabene, allein die Beugung ist nicht so stark, wie in dem ersten Falle. Es bleibt hier dem Helden gegenüber noch ein Erhabenes in seinem Gegner bestehen und der Glanz der Erhabenheit geht auf diesen über. Das Interesse des Zuschauers hat dem Helden gegolten; allein die Niederlage desselben ist nicht ohne einen Fehltritt seinerseits über ihn gekommen und damit bleibt das schliessliche Gefühl nicht in der reinen Verneinung. Indem ein Festes, Erhabenes sich erhält, hat das erhabene Gefühl an ihm einen Halt und behält einen bejahenden Inhalt.

6. Im dritten Fall siegt der Held über seinen Gegner. Das Tragische knüpft sich hier nur an den Untergang dieser Gegner oder bleibt auch ganz aus. Dahin gehören die Eumeniden von Aeschylos, die Medea und die Iphigenia in Tauris von Euripides; Tell; Faust. Insbesondere aber gehören die meisten epischen Dichtungen hierher, die Ilias, die Odyssee, die Aeneide, das befreite Jerusalem, die einzelnen Heldensagen des Firdusi und Ariost. Die Lösung schliesst auch hier in dem Gefühl des Erhabenen; aber das verneinende Moment darin ist hier von dem bejahenden völlig überdeckt. Indem der Held den Sieg davonträgt, für den auch das Mitgefühl sich geregt hatte, wird in dessen Erhebung und siegender Majestät zugleich die eigne Erhebung empfunden; der Zuschauer fühlt sich mit dem Helden erhoben und geniesst mit ihm seine Hoheit.

7. Es erhellt daraus, dass das Gefühl, was die Lösung bewirkt, bei einem tragischen Ende nicht so verschieden ist von dem, bei einem glücklichen Ende der erhabenen Dichtung. In beiden Fällen bildet das Gefühl der Erhebung die Lösung; nur dass im ersten Falle das verneinende, im andern das bejahende Moment darin überwiegt. Da nun in jedem, von dem Erhabenen bewirkten Gefühle beide Momente enthalten sind, so erhellt, dass dieser Unterschied nicht das Wesen, sondern nur die Besonderung trifft.

8. Es ist bereits früher (II. 30) dargelegt, dass der Sieg des

Sittlichen zur Lösung des erhabenen Kampfes nicht nöthig ist. Die Autoritäten stehen über dem Sittlichen und selbst bei den erhabenen Leidenschaften menschlicher Helden wird das Unrecht durch die erhabene Grösse derselben verdeckt. Die Lösung ist vielmehr nur durch die Erhabenheit der kämpfenden Mächte bedingt; deshalb bleibt die Lösung trotz aller poetischen Gerechtigkeit und Bestrafung der Bösewichter aus, wenn diese Erhabenheit fehlt, wie z. B. in Kabale und Liebe. Deshalb ist eine Lösung durch Reue, Busse, durch Um-Verzeihung-Bitten, durch Bekenntniss der Schuld, durch moralische Besserung von Seiten des Helden in der Tragödie eine Unmöglichkeit. Deshalb wirken die weinerlichen Selbstanklagen des Kreon in der Antigone verletzend. Käme es nur auf den Sieg des Sittlichen an, so wäre dies unbegreiflich.

9. So wie aber im Lauf der Handlung sich Gefühle der Lust und des Schmerzes an die erhabenen Gefühle anlegen oder im Wechsel statt jener für eine Zeit eintreten können, so kann dies auch mit befriedigten oder empörten sittlichen Gefühlen geschehen. Es sind dies Schwankungen und ein Wechsel der Gefühle, welche zur Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes gehören, aber schliesslich dem Grundgefühl des Erhabenen Platz machen müssen.

10. Die Lösung muss begründet sein; d. h. sie muss aus dem eignen Charakter der Helden, aus ihrem Handeln, sowie aus ihren Gegnern und aus der Weltlage als ein Natürliches hervorgehen. Deshalb begeht der Held trotz seiner Grösse einen Fehlgriff; er zeigt eine Schwäche; oder er verlangt ein Unmögliches; daraus entwickelt sich dann sein Untergang. Nur dadurch wird die Lösung eine innere, begründete und wahrhaft versöhnende. In dem »Deus ex machina« ist diese Regel verletzt, wie schon die Alten erkannt haben; doch ist nicht jedes Auftreten der Götter ein maschinenmässiges. Auch ist unter dem Fehlgriff oder der Schwäche des Helden nicht ein Verstoss gegen das Sittliche zu verstehen; es ist weit öfter ein Verstoss gegen die Regeln der Klugheit, ein Fehler des Verstandes.

11. Es giebt erhabene Dichtungen, die ein Ende haben, aber keine Lösung und umgekehrt kann die Lösung da sein und das Ende fehlen. Im Faust I. Theil ist die Lösung vorhanden; der Zuschauer ist befriedigt; Gretchens Tod schliesst in Erhabenheit und Faust selbst hat dabei von seiner Erhabenheit, trotz seines schweren sittlichen Vergehens, nichts eingebüsst; aber das Ende fehlt; der Gegensatz zwischen Faust und Mephistopheles ist nicht gehoben, und der Kampf zwischen ihnen ist nicht beendet. Umgekehrt hat Egmont ein Ende, aber keine Lösung. Der Kampf ist beendet; Alba, Philipp II. haben

gesiegt; aber die Lösung, die beruhigte Stimmung fehlt. Deshalb musste Göthe die Vision herbeiholen, die ganz dem Deus ex machina der Alten gleicht.

12. Aristoteles spricht in seiner Poetik Kap. 18 von einer Schürzung (*δεσις*) und einer Lösung (*λυσις*); allein er bezieht beide Begriffe nur auf die Handlung, nicht auf den Inhalt oder die Gefühle. Deshalb bleiben auch seine Definitionen äusserliche. Die Schürzung ist ihm der Theil der Tragödie bis zu dem Glückswechsel (*περιπέτεια*) und die Lösung das Uebrige. Dieser Wechsel geschieht nach Aristoteles (Kap. 11) entweder durch plötzlichen Umschlag von Glück in Unglück, oder durch Erkennung (*ἀναγνωρισις*) oder durch Leiden (*παθος*). Die beiden ersten sind nur Bestimmungen der Handlung und des Kampfes; sie beziehen sich auf die Art, wie der Kampf zu Ende kommt; aber sie sind weder erschöpfend noch logisch zu dem dritten geordnet und stehen mit der hier behandelten innern Lösung nur in so fern in Zusammenhang, als mit dem Ende des Kampfes der Sieg oder die Niederlage gegeben ist, aus welcher die innere Lösung hervorgeht.

13. Im einfach-schönen Handlungsbilde gestaltet sich die Lösung wesentlich verschieden von der im erhabenen Handlungsbilde. Da hier das Erhabene fehlt, so bleiben nur die Gefühle der Lust, des Schmerzes und die einfach-sittlichen Gefühle. Von diesen eignet sich nur das der Lust und der sittlichen Befriedigung zur Lösung; nur in diesen ist die Spannung der Seele gelöset, das Verlangen gestillt; nur sie gewähren die Beruhigung, welche nach keinem Weitern verlangt.

14. Die meisten Dichtungen mit einfach schönen Handlungsbildern schliessen daher glücklich; d. h. die Hauptpersonen erreichen ihr Ziel, sie werden glücklich und indem diese Stimmung in idealer Weise auf die Zuschauer übergeht, fühlen sie sich ebenso befriedigt, wie jene. Es ist deshalb nur natürlich, wenn die meisten Romane und Schauspiele mit der Heirath der Liebenden abschliessen. Wo das Erhabene nicht eintreten kann, ist das glückliche Ende das nächste und natürlichste.

15. Allein die Beobachtung zeigt, dass viele Dichtungen ohne erhabenen Stoff, doch mit einem schmerzlichen, oft höchst erschütternden Ende abschliessen. Schon Romeo und Julie gehört hierher; weiter die Räuber; Kabale und Liebe; Stella; Clavigo; Werther's Leiden; die Wahlverwandtschaften; Auerbach's »Auf der Höhe« und eine grosse Zahl der neuern Romane überhaupt. Die hier erwähnten Dramen werden zwar auch Tragödien genannt; allein da sie das Erhabene nicht haben, so sind sie nur Schauspiele mit traurigem Ende. Nach

dem Obigem ist das rein Schmerzliche bei dem einfach-Schönen keine Lösung; der Zuschauer kann dabei nicht verharren. Es muss noch ein anderes Moment hinzutreten und das Studium der vorhandenen Kunstwerke lehrt, dass dies auch in ihnen geschieht, dass der Schmerz in solchen Fällen entweder durch eine überwiegende Lust oder durch ein Gefühl sittlicher Befriedigung verdeckt, darin gleichsam eingehüllt und damit zur Lösung befähigt wird.

16. Dies Moment der Lust ist hier das der Vergeltung oder der Rache; das sittliche Moment das der Besserung des Sünders, und der Verzeihung des Verletzten oder der sittlichen Busse und der Strafe für das Unrecht. Beide Momente treten oft verbunden auf; allein im Begriff sind sie unterschieden; insbesondere ist es falsch, wenn die Systeme und Kritiken das Moment der Vergeltung schon als ein sittliches behandeln; es ruht nur auf der Lust und widerstreitet der christlichen Moral ganz entschieden.

17. Die Vergeltung ist es, welche in den Räubern, in Clavigo, in der Stella, und zum Theil auch in Werther und in den Wahlverwandtschaften mit dem schmerzlichen Schluss versöhnt und das lösende Gefühl der Befriedigung vermittelt. Es ist die Rache, welche den Untergang des Franz Moor, des Clavigo, des Fernando, des Werther fordert. Selbst wenn die Beleidigten in der Dichtung diese Forderung nicht stellen, wenn sie vergeben, wie die Marie dem Clavigo, wie die Stella dem Fernando, wie der Bräutigam dem Werther, so ist doch der Zuschauer erregter, er mag die Vergeltung nicht missen und das schmerzliche Ende dieser Helden gewährt ihm die Lust der Vergeltung und somit die Beruhigung und Lösung.

18. Das sittliche Moment überdeckt den Schmerz des Endes in Kabale und Liebe, in den Wahlverwandtschaften, in Auerbach's »Auf der Höhe;« in »Menschenhass und Reue« von Kotzebue und in unzähligen Romanen und Dramen. Da es sich hier um keine erhabenen Personen handelt, so ist die poetische Gerechtigkeit hier an ihrer Stelle. Die Reue, die sittliche Besserung, mit der der Sterbende endet, vermag über den Schmerz zu beruhigen; ebenso fühlt der Zuschauer nur sittliche Befriedigung, wenn der verstockte Sünder seine Strafe erleidet; wenn der Frivole in seiner Auflehnung gegen die sittlichen Gesetze der Gesellschaft zuletzt selbst darin untergeht. In all diesen Fällen wird das Mitgefühl des Schmerzes gehemmt, die sittliche Befriedigung behält die endliche Herrschaft und gewährt den lösenden Schluss.

19. Wo keines dieser Momente den schmerzlichen Schluss verhüllt oder verklärt, fehlt die Lösung und die innere Beruhigung des

Zuschauers; das Kunstwerk bleibt unvollkommen. Dies gilt selbst von dem hochgepriesenen Drama: Romeo und Julie. Der Schluss ist für jeden Unbefangenen der schwächste Theil dieses Werkes. Schon das äussere Ende hat keine innere Begründung; dass der Bote den Brief an Romeo nicht bestellt, ist rein zufällig. Aber noch bedenklicher ist es, dass weder das Moment der Vergeltung noch der sittlichen Busse hier das unendlich schmerzliche Ende mildert; denn selbst das Unrecht der Liebenden ist für die damalige Weltlage kaum ein solches zu nennen und ist zu gering für deren schwere Leiden.

20. Viele Dichter sind bei dieser Frage durch die gewöhnliche Meinung irregeführt, welche jedes Drama mit schmerzlichem Ausgang für eine Tragödie hält. Indem in der wirklichen Tragödie das schmerzliche Ende ganz berechtigt, ja die beste Lösung ist, meinen sie, dass dasselbe auch für das Drama mit traurigem Ende gelten müsse. Allein in der Tragödie verdeckt die Majestät des Helden und der Völker den Schmerz, die Lösung liegt da in dem Gefühl des Erhabenen; im Schauspiel dagegen fehlt diese Erhabenheit; hier macht sich der Schmerz in seiner ganzen Stärke geltend und hier bedarf der Zuschauer für sein ideales Mitleiden einer Beruhigung und das Kunstwerk bleibt, insoweit es diese nicht gewährt, mangelhaft.

21. Die Lösung muss im einfach Schönen wie im Erhabenen begründet sein. Deshalb ist das glückliche Ende, was nicht aus dem Charakter und der Handlungsweise der Personen hervorgeht, keine Lösung, selbst wenn es aller Noth ein Ende macht. Dahin gehören die plötzliche Erbschaft aus Ostindien; die Entdeckung der vornehmen Abstammung. Deshalb haben auch »Wilhelm Meister's Lehrjahre« keine befriedigende Lösung, obgleich das Buch mit der Heirath endet. Deshalb entbehren die modernen Schicksalstragödien der Lösung. Sie sind keine Tragödien, weil das Erhabene in ihnen fehlt und ihr trauriger Schluss entbehrt des versöhnenden Momentes; das blinde Fatum kann es in diesen bürgerlichen Kreisen nicht ersetzen.

22. In Unkenntniss der wahren Natur des einfach Schönen haben die neuern Dichter, namentlich bei den Franzosen, geglaubt, die Handlung von Anfang ab mit den schauerlichsten und erschütterndsten Bildern des Schmerzes erfüllen zu können, wenn nur ein glückliches oder sittliches Ende den Abschluss bildet und die Versöhnung bietet. Allein das einfach Schöne ist das Bild der Lust; das Kunstwerk kann wohl den Schmerz, als Element, in sich aufnehmen; allein es muss ihn verarbeiten und dazu gehört, dass der Schmerz nicht einen zu grossen Raum in dem Werke einnehme. Wenn der Leser durch neun Zehntel des Romans mit dem Helden in den raffinirtesten Qualen des

Leibes und der Seele herumgezerrt worden ist, fühlt er sich so erschöpft, dass der hastige und meist schlecht begründete glückliche Schluss jene Pein nicht auslöschen kann. Dies gilt auch für Kleist's Käthchen von Heilbronn. Die Heldin leidet so viel Schmerzen, sie erträgt fortwährend Demüthigungen bis über die Gränze des Weiblichen (Käthchen) hinaus, dass der glückliche Schluss, der aus ihrer plötzlichen Erkennung hervorgeht, jene peinliche Verstimmung des Zuschauers nicht überwinden und lösen kann.

23. Es erhellt, dass die Lösung im einfach-schönen Kunstwerk schwieriger ist, als in dem erhabenen. Das Handlungsbild verlangt zu seiner Mannichfaltigkeit den Kampf und somit auch die Schmerzen; es kann nicht in reiner Lust von Anfang bis zu Ende fortgehen. Allein das Maass dieser Schmerzen ist, wenn das Ende glücklich sein soll, vorsichtig abzuwägen; und soll das Ende traurig sein, so ist das vergeltende oder sittliche Moment unentbehrlich und bedarf einer Begründung, welche mit ihren Wurzeln tief in die Handlung zurückgehen muss. Diese Schwierigkeit erklärt es, dass so viele Romane und Schauspiele bei einem vortrefflichen Eingang und Fortgang doch der Lösung entbehren und dass keine Klage des Publikums häufiger, als diese gehört wird. Ein Muster in dieser Beziehung ist »der Kaufmann von Venedig.« Auch der »Vicar of Wakefield« hält das rechte Maass in Mischung von Glück und Unglück, um mit ersterem schliessen zu können. In der »Luise« von Voss ist dagegen zu wenig Schmerz, zu viel Behagen; in »Herrmann und Dorothee« ist dies verbessert und die Lösung deshalb befriedigender.

24. Das komische Handlungsbild hat für seine Lösung weniger Schwierigkeiten. Es ist bereits früher (II. 149) dargelegt worden, dass das komische Handeln mehr elementar bleibt, dass es sich in eine Reihe selbstständiger komischer Züge auflöst, welche wohl aus dem Charakter der einen Person, oder aus derselben Situation hervorgehen können, welche aber in sich selbst nicht in der gleichen ursachlichen Verbindung stehen, wie bei verständigen Unternehmen. In dem Begriff des Verkehrten liegt gerade, dass es nicht eine Reihe zweckmässig geordneter Handlungen in sich enthalten kann.

25. Das Komische kann deshalb in dem grössern Handlungsbild nicht allein auftreten, sondern muss ein erhabenes oder einfach schönes Handlungsbild zur Unterlage haben, an dem es sich in seinen einzelnen Zügen anhängen kann. So erlebt Don Quichote auf seiner Irrfahrt als Ritter eine Menge komischer Abenteuer; allein sie haben ihre Verbindung nicht in sich, sondern nur an der Persönlichkeit des Helden. So sind die komischen Scenen in Heinrich IV. nur vereinzelte Vor-

fälle; keiner bedingt den andern; nur die Persönlichkeit von Fallstaff verbindet sie und die Geschichte Heinrich IV. giebt die verständige Unterlage. Dasselbe gilt für die »Wolken« des Aristophanes. Der Charakter des Strepsiades führt zu einer Menge komischer Scenen, von denen aber, nach des Aristoteles Definition, die eine oder die andere ausfallen könnte, ohne dass die Einheit und der Verlauf der Handlung gestört werden würde.

26. Hieraus folgt, dass die Komödie und der komische Roman, indem die durchgehende Haupthandlung eine verständige ist, in ihren schliesslichen Lösungen sich den hierüber oben aufgestellten Regeln zu unterwerfen haben. Ihre Lösung muss begründet, die Mischung von Schmerz und Lust muss für letztere überwiegend sein und das Ende muss glücklich sein oder, wenn schmerzlich, durch Vergeltung oder sittliche Befriedigung seine lösende Wirkung erhalten. Das Komische kann sich in verschiedenem Maasse an dieses einfach Schöne ansetzen. Geschieht es in höherem Grade wie in der Komödie, so ist das glückliche Ende nicht zu entbehren, weil die Vergeltung und die sittliche Befriedigung zu ernst sind, und mit der heitern Stimmung welche das Komische erweckt, sich schwer verbinden.

27. Deshalb ist im »Kaufmann von Venedig« das Komische nur mässig eingefügt; ein Mehr würde sich mit dem Ernst der Haupthandlung nicht vertragen. Im Heinrich IV. I. und II. Theil geschieht dagegen des Komischen zu viel; die Haupthandlung leidet darunter. Die Komik des Fallstaff ist meisterhaft, allein in diesem Maasse darf sie nur in einer Komödie auftreten.

28. Da dem Komischen jede tiefere sittliche Empfindung und jeder grössere Schmerz widersteht, so ist die Moral der Komödie lockerer wie die des Schauspiels und es ist der Humor hier an seiner Stelle, der, wie bei Don Quichote und Arlechino, selbst Hunger und Durst und eine tüchtige Tracht Prügel mit Gleichmuth hinnimmt, und solchen Schmerz schnell von sich abschüttelt.

29. Innerhalb des Komischen selbst liegt die Lösung in dem heitern Gefühl der Erhebung, mit dem jedes Komische für den Zuschauer abschliesst. Diese Stimmung, als eine Mischung von Lust des Wissens und der Ehre ist ganz vorzüglich zum Schluss geeignet und selbst nachdem der Vorhang gefallen ist, beharrt der Zuschauer gern noch zu Hause so lange als möglich in dieser Stimmung. Der Schmerz der komischen Person stört ihn nicht, da er ein leichter ist, der nur dazu dient den Kitzel des Lachens zu steigern. In den Travestien wird deshalb das Unglück des Helden absichtlich gemindert.

30. Es bleibt noch die Untersuchung der Lösung für das Hand-

lungsbild innerhalb der Malerei und Plastik. Da diese Lösung eine zeitliche ist, so würde sie für diese Künste unmöglich sein, wenn nicht, wie früher (II. 150) gezeigt worden, auch bei dem Gemälde und der plastischen Gruppe die sinnliche Darstellung eines Moments ihre versinnlichende Wirkung auf den ganzen zeitlichen Verlauf nach vor- und rückwärts innerhalb der Phantasie des Beschauers ausdehnte. Indem der Beschauer den Hergang kennt, erhält derselbe durch das Gemälde eine dem entsprechende Gestaltung in all seinen Theilen und der Beschauer des Gemäldes ist daher für die Lösung nicht wesentlich von dem Leser der Dichtung unterschieden.

31. Insoweit zeigt das Gemälde keine Eigenthümlichkeit bei dieser Frage. Es ist auch nicht nöthig, dass der versinnlichte Moment gerade der Schlussakt sei, der die Lösung enthält. Das Gemälde, was die Abreise des Columbus darstellt, hat trotzdem seine Lösung in dessen Wiederkehr nach der Entdeckung Amerika's. Die Gruppe des Laokoon ist nur das Bild des höchsten Schmerzes, ihre Lösung hat sie in dem nicht dargestellten Gebote der von Laokoon beleidigten Göttin. Ebenso hat die Gruppe des Farnesischen Stiers ihre Lösung in der Rache, welche die Brüder gegen die Dirke vollziehen. Rubens Jagden auf Löwen und wilde Eber haben trotz der Gefahr, welche dem Jäger droht, ihre Lösung in dem Sieg über die Bestie, die der Beschauer voraussetzt. Dasselbe gilt für die Lösung bei der Amazone von Kiss; der weit ausholende Arm derselben lässt nicht zweifeln, dass sie mit dem Speer den Panther durchbohren wird. Indem die komische Handlung am wenigsten verwickelt ist, liegt deren Lösung am nächsten und ist deren malerische Darstellung am leichtesten, wie die Witz-Blätter zeigen.

32. Die bildenden Künste fügen jedoch dieser zeitlichen Lösung auch noch eine räumliche, ihnen eigenthümliche, hinzu. Sie ist damit gegeben, dass die Hauptperson oder das Hauptereigniss, welches die Lösung bedingt, in die Mitte und in den Vordergrund des Bildes gebracht wird, dass es durch die Kräftigkeit der Farben, durch stärkere Beleuchtung hervorgehoben wird und damit die Aufmerksamkeit nicht blos zuerst erregt, sondern auch länger festhält und die Betrachtung des Bildes damit abschliessen lässt. Deshalb bringen die Schlachtenbilder die entscheidende Scene oder den leitenden Feldherrn in den Vordergrund; deshalb sind in dem Bethlehemitischen Kindermord von Raphael nicht blos die Mütter, wie bei Werinher, sondern auch die abgesandten Mörder in den Verdergrund gestellt. Deshalb ist es ein Mangel von Lessing's Huss, dass Huss selbst zu weit nach dem Mittelgrund gestellt ist und das Interesse sich deshalb mehr den

naturalistischen Gestalten des Volkes und der Priester im Vordergrunde zuwendet.

3. Die Lösung im Stimmungsbilde.

1. Im Stimmungsbilde ist kein Handeln; der zeitliche Verlauf tritt in ihm zurück; wenn mithin verschiedene und entgegengesetzte Gefühle in es eingeführt werden, so kann die Lösung nicht in der Art, wie bei dem Handlungsbilde, durch das schliessliche oder zeitlich spätere Hervortreten eines beruhigenden Grundgefühls geboten werden; wenigstens sind die bildenden Künste dazu nicht im Stande. Die Lösung wird hier vielmehr damit geboten, dass die Personen oder Ereignisse, welche die lösenden Gefühle des Erhabenen oder der Lust oder des Sittlichen in sich tragen, über das Andere durch die jeder Kunst eigenthümlichen Mittel hervorgehoben werden. Sie werden so auch sinnlich das Bedeutendere und Beharrende und die in ihnen enthaltenen Gefühle erhalten dadurch ihre lösende Kraft.

2. So herrscht in den Psalmen David's das eine Grundgefühl der Erhabenheit Gottes; alle andern Bilder dienen nur seiner Verherrlichung. So beginnt und schliesst das berühmte Requiem mit der Bitte um die Ruhe bei Gott und um das ewige Licht von Gott für die Verstorbenen; das Bild des jüngsten Gerichts ist davon eingehüllt. Aehnliches gilt für die Oden Klopstock's und für die Siegeshymnen Pindar's. Das lösende Gefühl bleibt hier von Anfang bis Ende das herrschende und mildert alle eingeschobenen schmerzlichen Bilder.

3. Dasselbe wiederholt sich in den heiligen Gemälden der christlichen Religion, welche sämmtlich Stimmungsbilder bieten und die grössten Meisterwerke der Malerei umfassen. Bei den Bildern, welche Christus und seine Apostel durch Wunderthaten verherrlichen, welche seine oder der Maria Himmelfahrt darstellen, ist dies von selbst klar. Allein ein grosser Theil dieser Meisterwerke hat die Scenen aus der Leidensgeschichte Christi oder die Qualen der Apostel und Märtyrer zum Stoff. Selbst Raphael hat den Märtyrertod des heiligen Sebastian in einem seiner berühmtesten Gemälde des Vatikans dargestellt. Diese Bilder sind nur Bilder der tiefsten Schmerzen, der grässlichsten Qualen; nirgends zeigt sich ein Sonnenstrahl der Freude und es ensteht die Frage: Wie ist es möglich, dass der gebildete Mensch an dieser sinnlichen und genauen Darstellung von Martern den Genuss des Schönen finden kann?

4. Die Lösung ist hier nur in der Erhabenheit des religiösen Stoffes enthalten. Es ist genau derselbe Fall, wie mit den Schmerzen

und Leiden der Helden in der Tragödie. So wie hier das Mitgefühl durch die Erhabenheit des Vorganges gehemmt ist, so auch bei jenen heiligen Gemälden der Kreuzigungen, des heiligen Laurentius auf dem glühenden Roste u. s. w. Die Erhabenheit des göttlichen Mittlers, die übermenschliche Glaubenstreue der Märtyrer lässt diese Bilder nur mit Bewunderung, mit Ehrfurcht, mit Anbetung betrachten und die schmerzliche Mit-Empfindung mit ihren Qualen kommt nicht zur Ausbildung. Deshalb sind diese Bilder auch nur für den Christen schön; ein Türke, ein Chinese wird sich von ihnen mit Abscheu wegwenden, wie der Europäer es bei einem Gemälde thun würde, in dem sich die Japanesen in Ehrfurcht vor dem Taikun den Bauch aufschlitzen und die Gedärme herausquellen.

5. Bei dem einfach-schönen Stimmungsbilde, einschliesslich des komischen, hat die Dichtkunst ein Mittel für die Lösung, was der Lösung im Handlungsbilde ähnelt, indem sie einen Wechsel der Stimmung einführt und mit dem beruhigenden Gefühl schliesst. So giebt Schiller in seinem »Eleusinischen Fest«, nachdem er viele schmerzliche Bilder entrollt hat, die Lösung in dem Schlussbilde der von der Ceres dem Menschen gebrachten Sitte und Bildung. So endet »Der Spaziergang« von Schiller die trüben Bilder mit dem versöhnenden Gedanken von der gleichen Liebe der Natur zu allen lebenden Wesen. Aehnlich werden von Göthe die schmerzlichen Bilder durch das Bild des Liebesglückes in seinem »Trost in Thränen«, in der »Sehnsucht« gelöst.

6. Eine überaus feine Lösung liegt bei vielen Liedern in ihrer plötzlichen Schlusswendung zum Komischen oder Witzigen. Damit wird der Schmerz humoristisch abgeschüttelt. Beispiele sind Göthe's »Selbstbetrug«, »lebendiges Angedenken«. Seine »Brautnacht« hat den reizenden, hierher gehörenden Schluss:

„Schnell hilft dir Amor sie entkleiden
„Und ist nicht halb so schnell wie du;
„Dann hält er schalkhaft und bescheiden
„Sich fest die beiden Augen zu."

Heine ist Meister in diesen humoristischen oder naturalistischen Schlusswendungen.

7. Die meisten Werke der bildenden Kunst mit einfach-schönen Stimmungsbildern halten sich innerhalb der heitern, fröhlichen, einfach-schönen Stimmungen und tragen damit ihre Lösung unmittelbar in sich. Nur wo Gegensätze in den Gefühlen auftreten, oder wo die Stimmung eine schmerzliche ist, kann eine besondere Frage nach der Lösung entstehen. Sie ist hier in den guten Bildern zwar vor-

handen, aber nicht so offen liegend, wie bei den Gedichten. Dadurch entsteht für diese Gemälde ein eigenthümlicher Reiz. So bietet das Bild von H. Vernet »Der Sklavenhändler« in der Schaam der weissen Sklavinnen, in der thierischen Rohheit der Negerin, in der Lüsternheit der Türken und in der Gelassenheit des Sklavenhändlers die mannichfachsten Gegensätze. Ihre Lösung liegt in dem Händler, der in seiner gelassenen Ruhe alle diese widerstrebenden Gefühle vermittelt und beruhigt. Deshalb steht auch er als die hervorragende Person in der Mitte und die weisse Sklavin hat trotz ihrer vollendeten Schönheit einen Seitenplatz.

8. So liegt in dem komischen Stimmungsbild von Jordan »Der Heirathsantrag auf Helgoland« die Lösung für die blöde, tölpelhafte Liebe des Burschen und für die verschämte Empfindung des Mädchens in der Ruhe des zwischen ihnen stehenden Vaters, dessen Mienen man es ansieht, dass er die Heirath zu Stande bringen wird. Deshalb nimmt der Vater mit Recht die Hauptstelle im Gemälde ein, obgleich das Komische an den Nebenpersonen haftet. Diese Beispiele werden genügen, um zu erkennen, wie der Maler bei gegensätzlichen Empfindungen die Lösung zu bieten hat.

9. Es bleibt aber neben diesen eine grosse Zahl bedeutender Gemälde, die rein schmerzlichen Inhalts sind, ohne dass hier ein Erhabenes besteht, in dem die Lösung gefunden werden könnte. Hierher gehören aus der Plastik »der sterbende Fechter«, »Pätus und Arria«, »Kleopatra mit der Schlange am Busen«; aus der Malerei die Bilder der büssenden Magdalenen, die Bilder von Schiffbrüchen, von Ueberschwemmungen, von Sterbescenen; das Bild von Jordan »der Tod des Lootsen«, Gallait's »Graf Egmont vor der Hinrichtung« und viele Andere. Auch in den Dichtungen finden sich viele Lieder rein schmerzlichen Inhalts; es darf nur an die Lieder von Mignon und dem Harfner erinnert werden. Es frägt sich, wo ist in diesen Kunstwerken die Lösung zu suchen? Sie darf nicht fehlen und doch will sie sich in der bisherigen Weise nicht zeigen.

10. Die Lösung ist hier allerdings eigenthümlicher Natur. Sie ist nicht gegenständlich in dem Kunstwerke enthalten, sondern liegt hier in der idealisirenden Wirkung auf den Zuschauer, die jedes Schöne übt. Diese Lieder und Bilder sind eigentlich nur für die bestimmt, welche von den gleichen realen Schmerzen erfüllt und davon niedergebeugt sind. Indem mit solcher Stimmung an diese Bilder des Malers oder Dichters herangetreten wird, löst das Kunstwerk den realen Druck in dem Beschauer durch Umwandlung seiner Trauer in eine ideale, wie sie die Folge von der Bildlichkeit jedes

Schönen ist. In dieser Umwandlung des realen Schmerzes in einen idealen liegt hier die Lösung.

11. Nur daraus erklärt sich, weshalb mit solchem Eifer dergleichen Lieder und Bilder fortwährend geschaffen werden und weshalb so Viele an ihnen Genuss und Beruhigung finden. Auch der Künstler befreit sich, wie aus Göthe's Geständnissen bekannt ist, dadurch von seinen realen Schmerzen; auch er fühlt sich beruhigt, wie der Beschauer. Diese Macht des Schönen ist von den Dichtern selbst oft gefeiert worden, wenn sie auch seine Natur nicht erkannt haben. So von Schiller in der »Theilung der Erde« und in der »Poesie des Lebens«. Göthe lässt den Tasso rufen:

„Die Thräne hat uns die Natur verliehn
„— Und mir noch über Alles
„Sie liess im Schmerz mir Melodie und Rede
„Die tiefste Fülle meiner Noth zu klagen.
„Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
„Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide."

12. Diese düstern und schmerzlichen Bilder fordern deshalb mehr, wie andere Kunstwerke, eine entsprechende reale Stimmung, um zu wirken. Für den fröhlichen Menschen verlieren sie ihre Bedeutung; aber der leidende klammert sich um so fester an sie; die herbe, schneidende Gewalt des Schmerzes in ihm verwandelt sich dadurch in milde ideale Trauer. Der Maler kann auch in der idealen Schönheit der Gestalt, wie bei der Magdalena, eine Milderung bieten, allein sie reicht nicht an die Kraft der hier besprochenen Lösung heran.

13. Die Musik kann zwar nur Stimmungsbilder schaffen, allein sie hat den Vortheil, dass sie den zeitlichen Verlauf der Gefühle darstellen kann, wie der Dichter. Die Lösung erfolgt deshalb hier auch in ähnlicher Weise wie bei den Gedichten. In der Kirchen-Musik bleibt das Erhabene herrschend, theils in der Strenge der Themen, theils in ihrer ernsten vielstimmigen Behandlung; in den Schlussfugen werden diese Elemente durch die Macht des Chors und der Orgel auf das Höchste gesteigert und damit die Lösung geboten.

14. In den profanen Musikstücken herrscht eine Wandlung des Gefühls, wie in den Liedern; aus dem festen, entschlossenen Dur des Hauptthemas geht die Stimmung oft in das weiche, unbestimmtere Moll des zweiten Themas über; beide lösen sich mannichfach ab, bis gegen das Ende eines von Beiden die Oberhand behält und die Lösung vermittelt. Sind die Gegensätze nicht zu stark, so treten bei Beethoven sehr oft die sämmtlichen Themen am Schluss

zusammen und bieten in ihrer melodiösen Verdichtung die Lösung. Dies gilt insbesondere von heitern Musikstücken. So endet auch die grosse Es-dur-Symphonie von Mozart in ihrem Finale mit dem noch einmal schnell ablaufenden Hauptthema.

15. Wo ein Musikstück dagegen mit der trüben, schmerzlichen, zerrissenen Stimmung abschliesst, erfolgt bei grossen Werken die Lösung in den folgenden Sätzen; so schliesst die 9. Symphonie von Beethoven, die in zerrissener, widersprechender Stimmung beginnt, mit dem Schlusssatze voll höchster Seeligkeit. Sind es aber einzelne Stücke, so liegt die Lösung, wie in jenen Liedern und Gemälden schmerzlichen Inhalts, in der idealen Beruhigung des gleich gestimmten Hörers. Gerade in dieser Lösung überwiegt die Musik jede andere Kunst und keine wird mehr benutzt, wie die Musik, um die realen Schmerzen des Lebens in die leisen, idealen aus dem Schönen umzuwandeln.

16. In der Baukunst und Gartenkunst verliert sich der Begriff der Lösung, weil die Gegensätze der Gefühle aufhören oder nicht in einem Bilde vereint werden können. Die Werke der Baukunst sind deshalb nur die einfachen Bilder des Erhabenen oder der Lust; die der letztern können nur verzierend in jene eintreten und bedürfen deshalb keiner Lösung. In dem Bau-Styl der Renaissance besteht dagegen eine so starke Mischung des Erhabenen mit dem Antik-Heitern der griechischen Kunst, dass eine Lösung an sich nöthig wird. Indem aber die Baukunst sie nicht geben kann, entbehren die Bauwerke dieses Styls der beruhigenden Wirkung auf den Beschauer, wie sie in dem Erhabenen des gothischen Münsters oder in dem einfach Schönen des griechischen Tempels geboten wird.

17. Die schöne Landschaft ist nicht blos der Stoff für den Kunstgärtner, der hier für die Lösung der Gegensätze weniger leisten kann, sondern auch für den Maler. Dessen Mittel sind ausgedehnter; er kann entgegengesetzte Gefühle in ein Bild verbinden und bedarf deshalb der Lösung. Bei den Bildern des Natur-Erhabenen liegt sie in diesem; es verdeckt bei den Bildern des Seesturmes die Angst der Personen im Schiff; bei Alpenlandschaften die Dürftigkeit der Sennhütte; bei Bildern des Ausbruches eines Vulkans den Schrecken der Anwohner.

18. Bei den einfach-schönen Scenen liegt die Lösung in der beruhigenden Macht der landschaftlichen Natur überhaupt. Indem die Natur selbst im stillen gleichmässigen Gange ihre Bildungen schafft, und das Untergehende stets erneuert, ergiesst sich diese milde Ruhe auch über die Scenen der Leidenschaft, des Schmerzes, welche der

Mannichfaltigkeit wegen in das Bild eingefügt sind. Eine besondere Wirkung zeigen hier die elementaren, alles gleichmässig umfassenden Vorgänge des Sonnen-Auf- und Unterganges, der Jahreszeiten, der Gewässer, der ebenen Flächen. Die alten Niederländer sowohl, wie die modernen Maler, Achenbach, Lessing und Andere haben damit selbst die öden Strandflächen Hollands und die sandigen und sumpfigen Ebenen der Mark zu poesievollen Bildern erhoben, in denen die allgemeinen Farbentöne von wunderbar lösender Wirkung sich erweisen.

19. Mit dem hier entwickelten Begriff der Lösung ist auch der bereits öfter erwähnte Begriff der Verarbeitung des Hässlichen gewonnen. Das Hässliche ist das Bild des Schmerzes; indem aber in dem Kunstwerk dieses Bild des Schmerzes durch die Lösung seine Selbstständigkeit verliert und in die Schönheit des Ganzen mit eingeht, widerstrebt diese Definition der gewöhnlichen Meinung; sie glaubt, dass das Hässliche noch besonders durch die Form sich kennzeichnen müsse. Allein keine Form ist für sich allein hässlich; jedes Hässliche leitet seine Natur ursprünglich von dem Schmerz ab. Nur die Gewohnheit lässt diese Grundlage allmählig vergessen und das Hässliche wie das Schöne zuletzt blos in der Form finden.

20. Indem in dem Handlungsbilde die Bilder des Schmerzes für den Kampf unentbehrlich sind, indem sie auch im Stimmungsbilde des Gegensatzes und der Mannichfaltigkeit wegen sich eindrängen, erhalten sie ihre Verarbeitung dadurch, dass diese schmerzlichen Gefühle in der Lösung dem Erhabenen oder den Lustgefühlen weichen. Damit verliert das Bild des Schmerzes seine Wirksamkeit, verwandelt sich in einen Theil des ganzen, von der Lösung umschlossenen Werkes und ist seiner Selbstständigkeit entkleidet, d. h. es ist verarbeitet. So dient der Besessene in der Transfiguration von Raphael nur der Erhabenheit des Ganzen; seine Hässlichkeit löst sich darin auf und wird als solche nicht gefühlt, d. h. sie ist verarbeitet. Stände der Besessene für sich allein in einem Bilde, so würde dies Hässliche von jedem Beschauer als ein Verletzendes empfunden werden.

21. Die Mannichfaltigkeit und Individualisirung des Schönen führt selbst zur Aufnahme des Gemeinen in das Kunstwerk, dessen Verarbeitung in ähnlicher Weise wie bei dem Hässlichen erfolgt. Im 2. Gesang der Ilias tritt so Thersites auf, als Vertreter der gemeinen neidischen Sinnesart, dabei in hässlicher Gestalt. Die Verarbeitung desselben liegt in der darauf folgenden Strafrede des Odysseus und der Züchtigung des Thersites. So wird der gemeine plumpe Dialog der Todtengräber durch die ihm folgenden erhabenen Betrach-

tungen des Hamlet verarbeitet. Die lüsternen, gemeinen Anspielungen der Amme werden durch die unbefangene Unschuld der Julia verarbeitet. Die gemeinen Reden des Musikus Miller erhalten ihre Verarbeitung durch die pathetischen Ausbrüche der Leidenschaft seiner Tochter Louise, welche sie verdecken.

E. Die Idealisirung des Kunstwerkes.

1. Das Wesen der Idealisirung liegt in der Steigerung des Bedeutenden und Beseitigung des Störenden im Schönen. Indem im Kunstwerke zu den allgemeinen Bestimmungen des Schönen noch die besondern der Mannichfaltigkeit, der Einheit und der Lösung hinzutreten, erhält die Idealisirung an diesen Bestimmungen ihre besondere Richtung innerhalb des Kunstwerkes.

2. Die erste dieser Bestimmungen ist die Mannichfaltigkeit. Die Idealisirung kann sich hier wirksam zeigen: 1) in der Vermehrung der Personen, 2) in der Ausbreitung der Handlung oder Situation, 3) in der Minderung der Regelmässigkeit durch Verstärkung des Zufälligen, 4) in der schärferen Besonderung und Unterscheidung der einzelnen Bestandtheile.

3. Die erste Art dieser Idealisirung hat sich schon im Alterthum geltend gemacht. Aristoteles erzählt, dass Aeschylos zuerst statt einer handelnden Person neben dem Chor zwei auf die Bühne brachte und dass Sophokles die dritte hinzufügte. Wenn dies auch zunächst von den Schauspielern zu verstehen ist, deren jeder dabei mehrere Rollen übernehmen konnte, so liegt hierin doch das Wichtige, dass erst mit Aeschylos das Zweigespräch und mit Sophokles das Dreigespräch auf der Bühne möglich wurde.

4. Die Modernen haben die Zahl der Personen im Drama weit darüber hinaus gesteigert; Shakespeare hat oft eine kaum übersehbare Reihe. Diese Steigerung ist jedoch für die einzelnen Scenen ohne erheblichen Einfluss; wenn auch dadurch mehr als drei Personen zugleich auftreten können, so liegt der Schwerpunkt der einzelnen Scenen doch immer in dem Gespräch von Zweien oder Dreien; die Gegenwart der Uebrigen thut wenig hinzu. Die Klarheit und Einheit des Gedankenganges nöthigt von selbst zur Innehaltung dieser Schranke, deren Bedeutung schon Sophokles erkannt hatte. Die Vermehrung der Personenzahl trifft mithin weniger die einzelnen Scenen und Vorgänge, als die Handlung überhaupt, und sie bleibt ein gefährliches Mittel, weil sie leicht der Individualisirung und Uebersichtlichkeit

schadet. Im Hamlet sind Rosenberg und Güldenstern, Marcellus und Bernardo nur Duplikate eines Charakters. In den historischen Dramen Shakespeare's hat man Mühe, die vielen Nebenpersonen sich in ihrer Besonderheit zu merken; bei Gutzkow's grossen Romanen ist zwar die Individualität der vielen eingeführten Personen gewahrt, aber die Uebersichtlichkeit ist verloren gegangen.

5. Die idealisirende Ausbreitung der Handlung zeigt sich in der Einfügung der Episoden und in der Ausdehnung des Kampfes. So sind die Schilderungen des Lebens der Götter in der Ilias zum grossen Theil Episoden; ebenso der Gesang des Demodokos bei den Phäaken in der Odyssee. Virgil und Tasso benutzen die Episoden noch stärker. In den Dramen fehlen bei den Alten die Episoden; die Handlung darin ist daher überaus einfach. Bei den Modernen treten die Episoden auch in den Dramen auf; Shakespeare hat sie indess in der Tragödie weniger, wie Göthe und Schiller; bei Corneille und Racine fehlen sie in Folge ihrer strengern Innehaltung der Einheit des Ortes und der Zeit, wodurch Episoden schwer einzufügen wurden. Die Vergleichung dieser Werke zeigt den hohen Werth der Episoden für die Mannichfaltigkeit und ihre Gefährlichkeit für die Einheit des Kunstwerkes. Kann die Mannichfaltigkeit ohne Episoden gewonnen werden, wie in »Herrmann und Dorothee«, so ist dies das Höhere.

6. Die idealisirende Ausdehnung des Kampfes hat weniger Gefahr. Es ist früher (II. 147) bemerkt, dass für die Gränze hierbei innere Gründe fehlen. Während bei den Alten, insbesondere bei Aeschylos der Kampf zu einfach bleibt, ist er von den Modernen oft zu weit ausgedehnt worden. Die Tragödien steigen jetzt bis zu sechs Akten, fordern eine Zeit von 5 Stunden zur Aufführung und die Romane wachsen bis zu neun Bänden an. Wenn auch die Regel des Aristoteles, dass »die Länge der Fabel im Gedächtniss müsse behalten werden können« schwankend ist, so wird doch das Richtige darin angedeutet.

7. Die bildenden Künste haben die gleichen Mittel der Idealisirung durch räumliche Ausbreitung ihres Werkes. Die Zahl der Personen, Gruppen, Handlungen und Situationen hat an sich keine Gränze, wie sich in vielen Gemälden der Niederländer mit Scenen in der Werkstatt, in den Schenkstuben, am Strande u. s. w. zeigt. Aehnliches gilt für das »Zeitalter der Reformation« von Kaulbach und für die grossen Fresken des Michel Angelo in der Sixtina. Aristoteles sagt (Kap. 7. d. Poetik): »Etwas Allzugrosses ist nicht schön, »weil es nicht mit einem Blick übersehen werden kann und weil bei

»der Betrachtung der Theile der Begriff des Ganzen aus dem Gesicht »verschwindet.« Dies wird auch für die Fresken Michel Angelo's gelten, zu deren grossen Ausbreitung er wohl nur durch die Grösse der Wand-Flächen genöthigt worden ist.

8. Auch in der modernen Musik zeigt sich eine solche maasslose idealisirende Ausbreitung der Motive. Die Zahl der Themen ist in den einzelnen Stücken vermehrt und folgeweise die zeitliche Ausdehnung der letzteren; das Publikum verliert dadurch die Uebersicht und klagt über die Unklarheit der neuesten Musik. In der Baukunst erscheint diese idealisirende Steigung des Mannichfaltigen in den römischen Bauwerken, gegenüber den griechischen. Die Säulen sind dort zahlreicher und schlanker geworden; die Bogen und die mehrfachen Stockwerke sind hinzugetreten. In den alten egyptischen Pyramiden fehlt diese Art der Idealisirung; sie sind eintönige, geometrische Körper. Die Anfänge der Mannichfaltigkeit zeigen sich in der gebrochenen Pyramide von Saccarah, in der Stufenpyramide von Memphis und später in den langen Säulenreihen und Vorhöfen der Tempel zu Theben.

9. In dem griechischen Tempel erscheinen die Bedingungen der Mannichfaltigkeit und der Einheit in dem vollkommensten Maasse erfüllt; es ist die edle Mitte zwischen Beiden getroffen und darin liegt der unvergängliche Zauber dieser Bauwerke, die nie veralten und immer von neuem entzücken. In den spätern christlichen Bauten wird die Mannichfaltigkeit überwiegend; es kommt das Innere hinzu und der gothische Styl entfaltet eine reiche Ornamentik. Die Einheit würde dadurch erschüttert sein, wenn nicht die erhabene Grösse dieser Bauwerke dieses Mannichfaltige wieder mässigte und in der Einheit erhielte.

10. Die dritte Art der Idealisirung steigert die Mannichfaltigkeit durch Minderung der Regelmässigkeit. Diese und die Symmetrie und Proportion sind keine Bestimmungen des Schönen selbst, sondern nur Momente der Einheit (II. 205). Indem nun die Mannichfaltigkeit deren Gegensatz bildet, wird sie nothwendig wachsen, wenn das Regelmässige und Symmetrische sich mindert. Die Aufgabe des Idealisirens ist hier, die rechte Mitte zu treffen. Das Regelmässige zeigt sich auch in den Dichtungen, wenn die Handlung von Anfang bis zu Ende nach einer festen Regel einfach und ohne Störung abläuft; wie z. B. im Agamemnon, in den Choephoren, in den Persern von Aeschylos.

11. Der Zufall ist der Gegensatz dieser Regelmässigkeit; in seiner vollen Entwicklung widerspricht er aber dem Kunstwerk, weil

die Begründung des Geschehens im Zufall aufhört. Der reine Zufall ist deshalb immer ein Fehler, wie z. B. der Zufall, dass Romeo den Brief des Leonardo nicht erhält und im Oedipus die Tödtung des Lajos. Deshalb darf nur der scheinbare Zufall in dem Kunstwerk auftreten und die Regelmässigkeit aufheben. Der scheinbare Zufall ist der Sache nach die Regelmässigkeit, aber eine solche, welche dem Zuschauer verborgen ist. Wenn man vom Zufall bei Natur-Ereignissen, bei dem Wetter spricht, so ist dieser scheinbare Zufall gemeint. Die Regelmässigkeit wird in der Natur ausnahmslos vorausgesetzt; es geschieht alles nach Gesetzen; aber diese Gesetze sind dem Einzelnen nicht immer bekannt und deshalb erscheint ihm ein einzelnes Geschehen als zufällig. Von dieser Art muss auch der, die Regelmässigkeit unterbrechende Zufall in der Dichtung sein und der Zuschauer muss später erkennen, dass dieses Geschehen dennoch wohl begründet war. Dadurch ist der Reiz der Mannichfaltigkeit mit dem Verlangen nach Einheit versöhnt.

12. So erscheint es zunächst als reiner Zufall, dass Polonius vom Hamlet erstochen wird; dass die Königin den für Hamlet bestimmten Giftbecher trinkt; allein bei näherer Betrachtung erscheint jenes durch den neugierigen und höfischen Charakter des Polonius, dieses durch die Gewissensangst der schuldbeladenen Königin, welche sie verwirrt, begründet. So wird Odysseus zufällig an seinen Narben von der Dienerin erkannt; allein die treue Anhänglichkeit der letztern giebt die Begründung. Die bessern Romane der neuern Zeit zeigen in dieser Beziehung einen grossen Fortschritt gegen früher; in den ältern englischen Romanen, ja selbst in Wilhelm Meister's Lehrjahren herrscht viel reiner Zufall. Die Komödie verträgt mehr Zufälle, als die ernsten Dichtungen, da sie sich auf der Oberfläche des Lebens hält und die komischen Vorgänge an sich keiner Verknüpfung bedürfen (II. 217).

13. In der Gesellschaft hört man es oft als einen Tadel der Romane und Dramen aussprechen, dass ihr Ende gleich im Beginn vorausgesehen werden könne. Es ist diess im Grunde ein Tadel der zu grossen Regelmässigkeit; denn nur diese macht diese Voraussicht möglich. Gewöhnlich wird aber der in der Spannung über den Ausgang liegende Reiz bei dem Urtheile über ein Werk zu hoch angeschlagen. Ein Roman, ein Drama muss seine Schönheit auch bei dem wiederhohlten Lesen bewähren, obgleich da diese Spannung nicht mehr vorhanden sein kann. Der tiefere Grund für die Minderung der Regelmässigkeit liegt also nicht in dieser Spannung auf das Ende, sondern in der Steigerung der Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes überhaupt.

14. Rücksichtlich der bildenden Künste herrscht das Regelmässige überwiegend in den Statüen der Aegypter und in den Gemälden der altchristlichen Zeit. Es war nur der Wiederschein der starren Regelmässigkeit des realen Lebens und der harten ascetischen Auffassung alles Irdischen. In den plastischen Werken der Griechen und in den Gemälden der klassischen Italiener ist diese Regelmässigkeit durchbrochen, aber nicht vernichtet. Laokoon, die Gruppe der Niobiden, des farnesischen Stieres; die Himmelfahrten des Raphael, Titian und Anderer zeigen symmetrische Anordnung neben Wahrung der menschlichen Freiheit. Es ist derselbe scheinbare Zufall, wie oben bei den Dichtungen; er liegt auch den modernen unregelmässigen Bauwerken zu Grunde (II. 206). In der Musik überwiegt die Regelmässigkeit in dem strengen Kirchenstyl; die profane Musik hat diese Regelmässigkeit durchbrochen; aber in den Werken Beethovens und anderer Meister ist auch hier der Zufall nur ein scheinbarer. Aehnliches gilt für die modernen Parks im Gegensatz zu den altfranzösischen Gärten.

15. Das letzte Mittel, was der Idealisirung zur Erhöhung der Mannichfaltigkeit zu Gebote steht, ist die Steigerung der Besonderung und der Unterschiede des Einzelnen. Die Einzelnen können keine Mannichfaltigkeit erzeugen, wenn ihre Unterschiede in einander verfliessen und verschwimmen. Aus dieser Richtung sind in der Baukunst die Friese und Gesimse hervorgegangen, welche die innern Unterschiede der Stockwerke auch äusserlich hervortreten lassen; ebenso die Pilaster und Lisenen an den Seitenmauern, die Kanelirung der griechischen Säulen, das Bündelartige der gothischen Pfeiler, die Kreuzgewölbe, das Zurücktreten der Flügel u. s. w. Man vermisst diese Idealisirung empfindlich an sonst schönen Bauwerken, wie an dem Universitätsgebäude und Opernhause in Berlin.

16. Besonders wichtig ist diese Abscheidung des Einzelnen für die Plastik, deren Mittel in dieser Beziehung sehr beschränkt sind. Deshalb haben die Griechen bei den Reliefs ihrer Friese und Metopen sich nur auf einfache Reihen von Figuren beschränkt, ohne Mittel- und Hintergrund. Die Römer gingen im Interesse der Mannichfaltigkeit darüber hinaus; allein die Felder auf den Triumphbogen des Severus und Constantin zeigen, dass diese Ueberladung mit Figuren ihre Unterscheidung erschwert und den Zweck verfehlt. Auch die beiden Schlangen in der Laokoongruppe verlaufen in einander, was aber bei der gleichen Richtung derselben keinen Schaden thut. Dagegen ist in der Amazone von Kiss gegen diese Regel gefehlt. Der Panther, der dem Pferde auf das Schulterblatt gesprungen ist,

unterscheidet sich wegen der Gleichheit des Materiales und der Farbe nicht genügend von dem Pferde; beide fliessen zu einer ungestalteten, hässlichen Masse zusammen. Der Maler könnte so bilden; er hätte die Mittel zur Unterscheidung; aber nicht der Bildhauer.

17. Deshalb kann der Maler sein Bild mit einem Reichthum von Gestalten füllen, der dem Bildhauer unmöglich ist. In dem Unterschied des Lichtes und der Farben hat er genügende Elemente, um jedes Einzelne von dem andern abzuscheiden. Die Fülle der Phantasie hat indess zu Schöpfungen getrieben, wo selbst diese Mittel nicht mehr zureichen. Die Gruppen der Verdammten und der Seligen in den Fresken der Sixtina enthalten eine so grosse Verschlingung der Glieder, eine so starke Verkürzung der einzelnen Gestalten, dass der Zuschauer Stunden lang zu thun hat, ehe er weiss, wohin die einzelnen Arme und Beine gehören. Nur nach und nach tritt dann die Schönheit des Einzelnen und die Meisterschaft in ihrer Darstellung hervor; allein das Werk als Ganzes leidet immer unter diesen Verschlingungen. Raphael hat sich nie dazu hinreissen lassen; selbst seine grössten Werke, die Transfiguration, die Disputa, die Schule von Athen zeigen trotz der Fülle von Figuren eine klare Trennung der einzelnen.

18. Die Musik hat in dem zeitlichen Verlauf ihrer Werke ein gutes Mittel gegen das Zusammenfliessen des Einzelnen; allein ihre grössern Werke können der Polyphonie nicht entbehren und hier ist dieses Mittel aufgehoben. Für das grössere Publikum gehen deshalb die polyphonischen Unterschiede verloren. Die neuere Musik hat die Unterschiede der Klangfarben zur Verdeutlichung der Polyphonie mit grossem Erfolge verwendet. Es sind insbesondere die Gegensätze der Geigen gegen die Blasinstrumente, der Harfen und Piano's gegen die austönenden Instrumente, der Orgel gegen das Orchester, der menschlichen Stimme gegen die Instrumente, welche hier selbst bei der reichsten Vielstimmigkeit ein Unterscheiden der einzelnen Stimmen und Themen möglich machen. Dadurch hat die neueste Musik eine Mannichfaltigkeit der Modulation erreichen können, welche selbst bei Maria v. Weber noch fehlt.

19. In der Dichtkunst besteht keine Polyphonie, deshalb ist ihr die Absonderung des Einzelnen leichter. Der Dichter muss die Ueberladung mit Personen und Ereignissen schon sehr weit treiben, wenn der Leser das Einzelne nicht mehr getrennt halten kann. Dies geschieht, wenn zwar eine Mannichfaltigkeit von Ereignissen und Thaten beigebracht wird, aber die Charaktere vernachlässigt werden. Die Unterscheidung ruht in der Dichtkunst auf der Ausbildung der In-

dividualität. So hat Schiller das Vermischen der einzelnen Offiziere des Wallenstein durch die Gegensätze ihrer Charaktere gehemmt. Ebenso sind in der Ilias die einzelnen Fürsten durch den Unterschied ihrer Temperamente und Gesinnung scharf geschieden, während in den Nibelungen die Helden unwillkürlich zusammenfliessen.

20. Zu den Mitteln der Unterscheidung gehört auch der Kontrast. Er dient nicht blos der Steigerung der Gefühle, sondern auch der bestimmtern Trennung des Einzelnen. In der Malerei sind es die Kontraste des Lichtes, wie in der »Nacht von Correggio«, oder der Farben, wie bei dem jüdischen Volke in der »Transfiguration von Raphael«. In der Dichtung sind es die Kontraste des Charakters. Dadurch trennt sich Antigone stark ab von ihrer Schwester Ismene. Selbst der Chor sagt von der Antigone:

„Wohl zeigt unbändig vom unbändigen Vater das Kind sich."

Leider wird dieser Charakter von Sophokles nicht festgehalten; nach ihrer Verurtheilung durch Kreon fällt sie in ein breites lyrisches Klagen. Nicht sie sollte sich, sondern der Chor sollte sie beklagen.

21. Diese Unterscheidung und Besonderung kann auch innerhalb des einzelnen Menschen sich fortsetzen. Dazu gehören die Widersprüche in den Charakteren, welche bereits als Elemente der Individualisirung erwähnt worden sind (I. 158). Auch die Bildner und Maler haben sie in ihrer Weise benutzt. Die Venus von Medicis schämt sich wohl, aber man sieht, dass es ihr nicht Ernst damit ist. Die berühmte Venus von Titian liegt völlig nackt auf dem Polster, aber um den Hals trägt sie eine Perlenschnur. Ein Mantel wäre ihr bei der Nähe des Ritters viel nöthiger. Auch die nackte Venus von Palma Vechio in Dresden hat nur ein Perlenhalsband. Diese feinen Gegensätze geben diesen Bildern das, was man »unnennbaren Reiz« nennt.

22. Die zweite Bestimmung des Kunstwerkes ist die Einheit. Auch hier kann die Idealisirung sich wirksam zeigen, indem sie die einenden Formen auf Kosten der Naturwahrheit steigert. So folgen in den antiken Reliefs der Triumphzüge Pferde, Menschen und Wagen einander so dicht, wie in der Wirklichkeit es nicht ausführbar ist. So haben Wouwermann und v. d. Velde in ihren Gemälden die verschiedenen Gruppen am Strande oder auf dem Markte so eng an einander gerückt, wie es im Leben nie vorkommt. So sind in der »Wilden Schweinsjagd« von Rubens in Dresden Reiter, Hunde und Eber dicht beisammengedrängt und todte Hunde liegen unter dem Eber, während er von anderen gepackt wird. Dies konnte in der Wirklichkeit nicht alles an einer Stelle geschehen.

23. Für die Dichtung findet das Aehnliche durch Beseitigung der seelenlosen Zwischenfälle statt. Aus dieser idealisirenden, auf die Einheit gerichteten Thätigkeit ist auch die Einheit des Ortes und der Zeit hervorgegangen, welche lange Zeit bei den Franzosen als Grundgesetze des Dramas galten. Allein die einende Kraft dieser äusserlichen Mittel ist gering und überschätzt worden; ihr desfallsiger Werth wird durch den grossen Fehler der innern Unwahrscheinlichkeit wieder zu nichte gemacht, dem der Dichter bei Festhaltung dieser Einheiten nicht entgehen kann. Shakespeare und Göthe im Götz sind in den entgegengesetzten Fehler verfallen; der Zuschauer kommt über dem fortwährenden Wechsel der Scene kaum zu Athem; die Umstellung der Koulissen dauert oft länger, als die in ihnen spielende Scene.

24. Eine besondere Schwierigkeit erwächst dem Dichter aus dem, in der Wirklichkeit gleichzeitigen Geschehen mehrerer Ereignisse und Thaten, welche die Dichtung sämmtlich darzustellen hat. Die Dichtung kann mit ihrem Material dies nicht gleichzeitig thun. Man hat zwar den Ausweg versucht, auf der Bühne zwei Orte, zwei Etagen desselben Hauses zugleich mit ihren Personen und ihrem Gespräch vorzuführen, allein es hat sich als unmöglich oder lächerlich erwiesen. Im Drama ändert deshalb der Dichter idealisirend das reale Geschehen und lässt das Gleichzeitige kurz hinter einander geschehen; dadurch kann er beides auf die Bühne bringen.

25. Im Epos und Roman hat der Dichter ein bequemeres Mittel; er bricht den einen Faden ab und beginnt, sich rückwärts wendend, mit dem zweiten. Man ist durch die Darstellungen der politischen Geschichte daran gewöhnt und empfindet die darin liegende Störung nicht erheblich. Dennoch bleibt dies Mittel für die Dichtung bedenklich, weil die Bildlichkeit und Lebendigkeit ihrer Darstellung diese Hemmungen und Umkehrungen stärker hervortreten lässt. Homer hat deshalb in der Odyssee wohl die Orte gewechselt; vom Telemach springt er im fünften Gesang zu der Insel der Kalypso; allein den Zeitlauf hat er nicht durchbrochen. Wo frühere Ereignisse dargestellt werden müssen, lässt er sie den Odysseus bei den Phäaken erzählen.

26. In den modernen Romanen ist man nicht so gewissenhaft; ja es ist Mode geworden, mit jedem Kapitel die Scenerie völlig zu verändern, den Gang der Ereignisse immer zu unterbrechen und so die höchsten Kontraste der Gefühle an einander zu reihen. Nur die abgestumpften Nerven des grossen Lesepublikums können solche Zerreissungen ertragen, die für den einfachen Sinn ebenso peinlich sind, wie die modernen Potpourris der Musik.

27. Die Einheit kann in der Dichtung auch idealisirend durch Steigerung der ursachlichen Verbindung der Ereignisse erhöht werden. Indem die gute Dichtung dies thut, hat sie Aristoteles zu dem Ausspruch veranlasst (Kap. 9 von Poetik), »dass die Poesie philosophischer und besser (*σπουδαιοτερον*) sei als die Geschichte, weil jene »mehr das Allgemeine und diese mehr das Einzelne darstelle.« Der ursachliche Zusammenhang ist zwar real auch in der Geschichte vorhanden, allein er ist nicht so klar ersichtlich, wie in der Dichtung. Shakespeare hat in dieser Art die alte Sage des Hamlet durch Komposition in seiner Tragödie zu einer höhern Einheit erhoben; die Entwicklung geht darin rein aus der im Anfang gesetzten Situation hervor.

28. Die dritte Bestimmung des Kunstwerkes ist die Lösung. Auch hier kann die Idealisirung sich wirksam zeigen, indem sie die Bedingungen des beruhigenden Schlusses über die realen Verhältnisse steigert. Deshalb sind die betrogenen Väter und Vormünder in der Komödie mit einer blossen Abbitte zufriedengestellt und treten dem heitern Ende nicht in den Weg. Deshalb häufen sich die Erbschaften, die Glücksfälle, die Erkennungen am Schluss. Diese idealisirte Steigerung der Lösung ist das, was man gewöhnlich als das »Gesetz der Steigerung« in der Kunst bezeichnet. Es erhält erst durch seine Zurückführung auf die Lösung im Kunstwerke seine wahre Bedeutung. In »Wilhelm Meister« fehlt sie; der Schluss ist deshalb matt und fällt ausserordentlich ab gegen die ergreifenden Scenen des Anfangs und der Mitte.

29. Von dieser Idealisirung kommt es auch, dass die Lösung sich auf die Hauptpersonen der Fabel beschränkt und dass die Nebenpersonen verschwinden, ohne dass man weiss, was aus ihnen geworden ist. Dies gilt z. B. von Horatio, Marcellus, Bernardo im Hamlet, von den Generalen des Wallenstein, von der Ismene in der Antigone. Da die Nebenpersonen nur den Hauptpersonen dienen und kein selbstständiges Interesse erwecken, so ist diese Beschränkung der Lösung ganz angemessen. Allein es gehört dazu, dass es sich wirklich nur um Nebenpersonen handelt. Dies ist bei der Ismene schon zweifelhaft, zumal sie durch ihre Bereitwilligkeit, der Schwester in den Tod zu folgen, das Interesse für sich in hohem Maasse erweckt. Aehnliches gilt von der Thekla im Wallenstein. Das Publikum verlangte mit Recht für sie eine Lösung und Schiller musste sie in dem Liede: »Thekla, eine Geisterstimme« nachholen.

30. Aus denselben Gründen werden in den Gemälden die Nebenpersonen und das Beiwerk nicht mit der gleichen Bestimmtheit und

Genauigkeit dargestellt wie die Hauptpersonen; sie kommen auf die Seite, in den Hintergrund und werden leichter behandelt; ohnedies würde sie die, in dem Hervortreten der Hauptpersonen enthaltene Lösung beeinträchtigen. Es ist deshalb ein zweifelhaftes Lob, wenn ein grösseres Gemälde wegen seiner saubern und sorgfältigen, bis auf das Kleinste sich erstreckenden Ausführung gerühmt wird. Schon beim realen Sehen fallen diese Nebendinge auf die weniger empfindlichen Seitenstellen der Sehhaut des Auges und werden damit unbestimmter und undeutlicher gesehen. Nur wenn in kleinen Stimmungsbildern das Stricken oder Lesen die Hauptsache ist, erfreut es, wenn man in dem gemalten Strumpfe die Maschen zählen und in dem gemalten Buche die Buchstaben erkennen kann.

F. Die Verbindung der Künste.

1. Die Verbindung der bildenden Künste.

1. In einem frühern Abschnitt (II. 166) ist von der Verbindung der verschiedenen Arten des Schönen zu einem Kunstwerk gehandelt worden; hier tritt die Frage auf, ob und wie weit auch verschiedene Künste sich mit ihren Mitteln zur Herstellung eines Kunstwerks verbinden können; ob der Unterschied des Materials, welcher diese Künste kennzeichnet, es ihnen gestattet, zur Darstellung eines Werkes zusammenzutreten. Es handelt sich dabei nicht um eine blos äussere Zusammenstellung der besonderen Werke mehrerer Künste, wie sie geschieht, wenn in einem schönen Bauwerke (Museum, Theater) plastische und malerische Kunstwerke aufgestellt werden, oder wenn musikalische und dramatische Werke darin aufgeführt werden. Solche Zusammenstellungen bleiben äusserlich, während es sich hier um die Verbindung zu einem einigen Kunstwerke handelt.

2. Die Beobachtung lehrt, dass dergleichen Verbindungen bis zu einem gewissen Grade möglich sind und bestehen. Man kann sie in drei Gattungen eintheilen: die erste umfasst die Verbindung verschiedener bildenden Künste, die andre die Verbindung von Künsten mit einem zeitlichen Material, wozu die Musik, die Dichtkunst und die Plastik mit lebendigen Personen gehören; endlich die Verbindung einer Kunst der ersten Gattung mit einer der zweiten Gattung. Mehrere Künste, die zu einer Gattung gehören, verbinden sich enger, als die Künste verschiedener Gattungen; das räumliche Material widerstrebt der engern Einigung mit dem zeitlichen Material.

3. Im Allgemeinen gehört, wie bemerkt, zu dieser Verbindung mehr, als ein blosses Beisammensein der Werke verschiedener Künste. Die Verbindung ist zunächst davon bedingt, dass die mehreren Künste sich zur Darstellung desselben Gefühls oder Inhalts verbinden. Die Gleichheit dieses Inhalts genügt indess nicht; es muss auch noch eine äusserliche Verbindung hinzukommen. Erst dann ist ein einiges Kunstwerk erreicht. In dieser äusserlichen Verbindung liegen alle Schwierigkeiten, welche der Herstellung eines Werkes durch mehrere Künste entgegentreten; der Unterschied ihres Materials widersteht der vollen Verschmelzung der Form, woraus erst die vollkommene Einheit hervorgeht. Je nach diesem Widerstande können die Versuche sich dieser vollen Einheit in verschiedenen Graden nähern; aber in keinem Falle wird sie voll erreicht werden können.

4. Der schöne Park kann eine Verbindung mit Bau- und plastischen Werken eingehen. Soll diese mehr sein, als eine blosse örtliche Zusammenstellung, so muss zu dieser Einheit des An-einander noch die Einheit durch Gleichheit der Gefühle kommen, welche durch die verbundenen Werke dieser Künste dargestellt werden. Das erhabene Bauwerk findet daher in dem Park selten eine passende Stelle; es ist zu bedeutend und wenn es verkleinert wird, wie mit Ruinen, Aquaeducten u. dgl. früher zu geschehen pflegte, so wird der Zweck dennoch verfehlt, weil die Bäume und Sträuche der Umgebung nicht auch in gleichem Maasse sich verkleinern lassen.

5. Dagegen haben einfach schöne Bauwerke, Pavillons, Schweizerhäuser, Säulengänge u. s. w. die zu dieser Einheit erforderlichen Bedingungen. Für erhabene Statüen genügt, wenn sie nicht kolossal sind, schon ein Ort, der durch hohe alte Bäume, oder durch Felsen, oder durch seine Stille, oder durch dunklen Hintergrund dem Charakter des Erhabenen sich annähert. Alles, was sich in einem landschaftlichen Gemälde nicht vertragen würde, kann auch in dem Park keine Verbindung mit einander eingehen; wo dagegen das Rechte getroffen ist, bilden die Gebäude und Statüen gleichsam eine Erläuterung der unbestimmteren Bedeutung des Parks, und gleichen dem Text zu einer Opernmusik.

6. Die Verbindung der Bauwerke mit plastischen und malerischen ist sehr häufig. Die plastischen Werke treten als Reliefs der Friese, Metopen und Giebel ein oder als Statüen, welche die Plattformen, die Ballustraden und Spitzen verzieren. Die Malerei verbindet sich in der Form der Freske mit den äusseren und inneren Wänden. Die Verbindung dieser Künste zu einem Werke kann hier in hohem Maasse erreicht werden, insofern die einzelnen Künste hier

nicht allein den gleichen Inhalt darstellen, sondern auch in ihren Formen sich vereinen. Dies geschieht z. B. bei dem griechischen Tempel. Die Reliefs der Friese und Giebel sind in der Form eng mit dem Bau verbunden, zu einem Werke verschmolzen und zugleich stellen diese Reliefs die Thaten der Gottheit dar, welcher der Tempel geweiht war und deren Bild in der Cella bewahrt wurde. Auch die Triumphbogen des Konstantin und Sever, die Säulen des Titus und Antonin sind eine solche enge Verbindung der Baukunst und Plastik. Sie sind mit Reliefs geschmückt, welche die Kriegsthaten und Triumphale der Kaiser darstellen, zu deren Ehren diese Säulen errichtet wurden.

7. Die gleiche innige Verbindung besteht in den christlichen Kirchen mit den Bildsäulen, welche ihre Nischen und Plattformen schmücken und mit den Gemälden, welche zu dem Altar und den Seitenkapellen gehören. Jene stellen die Apostel und Heiligen dar, diese die Passionsgeschichte oder die Himmelfahrt des Heilandes, des Stifters des Abendmahls, was an dem Altar gefeiert wird. Auch die Reliefs in Holz an den Kanzeln und Kirchstühlen haben den gleichen entsprechenden Inhalt. Der christliche Dom nähert sich deshalb in hohem Grade dem einigen Kunstwerk, an dem alle bildenden Künste ihren Antheil haben.

8. Dagegen fehlt die innere Verbindung oft bei modernen Pallästen und Wohnhäusern, welche mit Reliefs, Karyatiden und Statüen aus der griechischen Göttergeschichte verziert sind. Das Bauwerk und das plastische Werk gehören in solchem Fall entgegengesetzten Weltlagen an, stehen auf völlig verschiedenem Boden und die dem Offenen und Freien angehörende Natur der Statüen passt schlecht zu dem dichten Verschluss des Hauses gegen die Unbilden der nordischen Jahreszeit.

9. Plastik und Malerei können eine Verbindung eingehen, wenn das plastische Werk übermalt wird. Dieser Fall ist bereits früher (I. 203) erwähnt; die vorhandenen antiken Statüen zeigen vielfach solche Spuren von Malerei und die Nachrichten alter Schriftsteller stimmen damit überein. Es herrscht deshalb in den Systemen ein Streit, ob diese Verbindung dem Begriff des Schönen entspreche oder nicht. Ganz abgesehen von der Sitte der Griechen und des Mittelalters, ergiebt sich aus der Natur des beiderseitigen Materials, dass diese Verbindung künstlerisch unausführbar ist. Die Malerei kann die Schattirung, namentlich für die Darstellung des Antlitzes und der Haut des Menschen nicht entbehren. Es besteht in dem Inkarnat der realen Haut eine feine Abstufung, eine wechselnde Mischung, welche jede,

selbst die kleinste Stelle von der andern in Ton und Farbe, in Hebung und Senkung unterscheidet. Dieses Inkarnat kann nie völlig naturgetreu von dem Maler wiedergegeben werden; er muss es idealisiren und dazu bedarf er nothwendig der Hülfe des Lichtes und Schattens und zwar in einem Maasse, welches die reale Schattirung ebenfalls idealisirend überschreitet.

10. Bei der Bemalung einer Statüe kann aber diese Schattirung von dem Maler nicht benutzt werden, weil sie hier schon durch die Körperlichkeit der Statüe von selbst herbeigeführt wird und weil die Beleuchtung bei derselben je nach dem Standort der Statüe wechselt. Der Maler bleibt also hier auf die reine Farbe ohne Schattirung beschränkt und mit dieser kann das Inkarnat der Haut nicht dargestellt werden, wie die Wachsfiguren selbst bei der sorgfältigsten Ausführung beweisen. Die Verbindung beider Künste kann deshalb nur zu dem Unnatürlichen, ja Abschreckenden führen, wie aus den bemalten Statüen und Büsten des Mittelalters bekannt ist.

11. Durch Abschwächung der Farben zu blossen leichten Tinten kann dieser Uebelstand gemindert werden; aber die Malerei hört dann auf, als solche sich mit dem plastischen Werke zu verbinden. Wenn bei den Griechen diese Verbindung sich bis in die klassische Periode hinein erhalten hat, so ist sie doch zunächst aus dem realen Kultus der Gottheiten hervorgegangen; diese lange Uebung hat sie gegen das Unschöne dieser Verbindung abgestumpft, wie ja Aehnliches auch bei der christlichen Kunst sich nachweisen lässt.

12. Schon die hier dargelegten Verbindungen der ersten Gattung, der bildenden Künste, zeigen, dass die eine Kunst durch die Verbindung mit einer andern an ihrer vollen Entwicklung und an der Ausnutzung ihrer Mittel gehindert wird. So nöthigt schon die Höhe des Bauwerks zu einer gröbern, auf die Ferne berechneten Behandlung der Statüen und Reliefs. Bei der Bemalung der Statüen ist die Malerei auf das äusserste beschränkt und kann, wie erwähnt, von ihren wirksamsten Mitteln keinen Gebrauch machen. Diese Erscheinung wird sich bei den Verbindungen der Künste mit zeitlichem Material wiederholen, ja sie wird hier in noch stärkerem Maasse hervortreten, obgleich diese Verbindungen weit häufiger und zum Theil so eng sind, dass das Publikum sie kaum noch als solche bemerkt.

2. Die Verbindung der zeitlichen Künste.

1. Eine Verbindung musikalischer Elemente mit dichterischen besteht schon bei jedem Vorlesen einer Dichtung. In höherem

Maasse findet sie bei der Vokalmusik statt. Bei dem Ballet und der Pantomime findet eine Verbindung der Musik mit der Plastik statt; bei den Aufführungen der Opern eine Verbindung der Musik mit der Dichtkunst und Plastik.

2. In den Systemen und Kritiken herrschen entgegengesetzte Ansichten über den Werth dieser Verbindungen und über die richtige Art ihrer Ausführung. Nach R. Wagner ist die Oper das höchste Kunstwerk, weil es angeblich aus der Verbindung aller Künste hervorgeht. Diese verschiedenen Ansichten lassen sich vielleicht vereinigen, wenn die Frage aus einem allgemeinern Gesichtspunkt aufgefasst wird, wie hier geschehen soll. Es wird sich dann zeigen, dass die Unterschiede der Elemente und des Materiales der einzelnen Künste einer vollen Verbindung derselben zu einem Kunstwerk hinderlich entgegenstehen; dass die eine Kunst immer von der andern an der vollen Entfaltung ihrer Mittel gehemmt ist und dass die Meinung, als könnten diese Hindernisse völlig überwunden werden, eine irrige ist.

3. In der Sprache sind die musikalischen und dichterischen Elemente durch die tägliche und stündliche Uebung so innig verbunden, wie in keinem andern Falle. Die Dichtkunst hat deshalb auch von Anfang ab beide benutzt und die musikalischen Elemente der Sprache zu den Versmaassen, Assonanzen, Allitterationen und Reimen fortgebildet und durch Idealisirung verstärkt. Wenn mithin irgend eine Verbindung vollkommen sein könnte, so müsste es diese sein. Dennoch ist es unzweifelhaft, dass selbst hier die Elemente beider Künste durch ihre Verbindung einander in der vollen Ausnutzung beschränken.

4. Jeder Dichter macht die Erfahrung, dass er in der vollen Benutzung der Sprach-Vorstellungen zur Herstellung seines dichterischen Bildes durch die Rücksichten auf das Metrum und den Reim beschränkt ist; er muss manche nähere oder treffendere Bestimmung seines Bildes aufgeben, weil der Vers es nicht gestattet. Umgekehrt kann das Musikalische des Verses nicht zu seiner vollen Verwirklichung kommen, weil die richtige Darstellung des dichterischen Bildes daran hindert; der Dichter nähme gern ein musikalisch voller tönendes Wort, oder ein Wort, was dem Wohlklang des Reimes, dem rhythmischen Maasse besser entspräche; allein das Wort ist zu begrifflich, oder nicht treffend genug, und so muss er an der musikalischen Schönheit opfern.

5. Allerdings wird das Talent des guten Dichters diese Hindernisse ihn weniger empfinden lassen; allein sie bestehen auch für ihn und er weiss sehr wohl, welche Opfer er ihnen bringen muss. Wenn

im Publikum die entgegengesetzte Meinung herrscht, wenn man das Dichterische und das Musikalische des Verses für untrennbar hält, wenn man behauptet, dass vielmehr eines erst durch das andere seine wahre Schönheit gewinne, so vergisst man über der Schönheit des fertigen Werkes die Schwierigkeiten seiner Entstehung. Es ist unzweifelhaft, dass durch die Verbindung der Mittel beider Künste die Wirkung des Ganzen erhöht wird; allein dies ist kein Beweis, dass nicht dennoch jede einzelne hat nachgeben müssen, jede an der vollen Entfaltung ihrer Mittel gehemmt worden ist. Die Wirkung der Verbindung ist allerdings grösser, als die ungehemmte Wirkung einer Kunst allein; wenn aber nicht jede bei dieser Verbindung Opfer bringen müsste, so würde das Ergebniss ihrer Verbindung ein viel grösseres sein.

6. Wie sehr das dichterische Bild von dem Versmaasse selbst bei klassischen Werken zu leiden hat, kann man unter Anderm aus den Oden des Horaz, aus den Dichtungen des Ovid, aus den Oden Klopstock's, und aus Voss Uebersetzungen der alten Dichter entnehmen. Die der Natur des Denkens entsprechende Folge und Ordnung der Worte ist hier dem Versmaasse vollständig geopfert; man muss die zerstreuten Glieder des dichterischen Bildes mühsam aus ihrer metrischen Verbindung heraussuchen und erst rein sprachlich verbinden, um das dichterische Bild so herzustellen, dass seine Schönheit empfunden werden kann.

7. Selbst die alten Römer haben offenbar darunter gelitten, und nur die grössere Musse, welche sie auf das Lesen verwendeten und die überwiegende Empfänglichkeit der antiken Welt für das Formschöne lassen es verstehen, dass man diese Misshandlung der Sprache und des dichterischen Bildes um des Metrums willen ertrug. Die Gegenwart ist nicht so geduldig; deshalb stehen die Versuche, dergleichen auch im Deutschen zu wiederholen, unberührt in den Bibliotheken. Es gehört zu den Vorzügen des grossen Dichters, diesen Widerstreit der musikalischen und dichterischen Elemente nicht merkbar hervortreten zu lassen. Göthe, Schiller, Heine sind Meister hierin; schwächere Dichter verrathen sich hier sofort durch die Einschiebung dichterisch überflüssiger oder schädlicher Beiworte und Nebenworte, blos des Verses wegen.

8. Die Verbindung der Musik und Dichtung, welche schon in dem Material der Sprache elementar enthalten und von der Dichtkunst weiter entwickelt worden ist, kommt in der Vokalmusik zu einer grössern und deutlichern Gestaltung. Da schon in der Dichtung beide Elemente [illegible] neigt, beschränken, so lässt sich erwarten,

dass dies in der Vokalmusik in noch höherem Maasse der Fall sein werde. In der That bestätigt die Erfahrung diese Annahme. Man muss hier die Kirchenmusik von der Opernmusik unterscheiden und jede besonders betrachten. In der Oper besteht ein dramatischer Text, dem mithin eine Handlung zu Grunde liegt. Die Musik kann aber nur Stimmungsbilder bieten. Das Drama verlangt einen raschen Fortgang; die musikalischen Stimmungsbilder verlangen umgekehrt ein Verweilen, damit die Musik Zeit behalte, ihre Mittel zur Darstellung der Stimmung voll zu entwickeln. Diese Gegensätze sind so stark, dass von vornherein erwartet werden kann, ihre volle Lösung werde nicht gelingen.

9. Die Geschichte der Oper bestätigt dies. Sie entstand in Italien aus der polyphonen Madrigal-Musik und kannte Anfangs nur das Rezitativ; später fügte man für die Ruhepunkte die Arie ein. In Deutschland entwickelte sich das Singspiel, welches einzelnen Scenen des kleinern Schauspiels oder Lustspiels, wo die Handlung an einen Ruhepunkt anlangte, Lieder einfügte, welche der Komponist dann in Musik setzte, während das Uebrige gesprochen wurde. Diese Verbindung beider Künste war die natürlichste, weil die Musik sich von der eigentlichen Handlung fern hielt und mit der Dichtkunst nur in den lyrischen Stimmungsbildern zusammentrat. Allein man empfand im Fortgange allmählig das Unnatürliche und Störende, was jeder Wechsel der Darstellungsmittel verschiedener Künste in sich enthält, wie er hier zwischen den gesprochenen und gesungenen Theilen des Drama's sich herausstellte.

10. Um dies zu beseitigen, fügte man zur Arie das Rezitativ aus der italienischen Oper hinzu. Damit wurde es möglich, das ganze Drama zugleich musikalisch darzustellen; die Arie blieb für die lyrischen Ruhepunkte, das Rezitativ diente den rein dramatischen, die Handlung enthaltenden Theilen der Dichtung. Diese Form blieb seit Gluck und Mozart bis zu Wagner die herrschende und in ihr haben die berühmtesten Meister ihre Opern komponirt. Nebenbei erhielt sich auch das Singspiel in einer verbesserten und vertieften Form, wie es z. B. Fidelio und der Freischütz aufweisen. Statt des Rezitativs war hier die Rede beibehalten.

11. Diese Form zeigte indess mannichfache Fesseln, welche dabei die eine Kunst der andern auferlegte. Das Rezitativ, was die Uebelstände des Singspiels vermitteln, das Sprechen beseitigen sollte, konnte in Folge seines Textes, nur eine musikalische Skizze bleiben, die gegen die vollere Musik der Arien und Ensembles störend abstach. Es war nur ein Parlando-Singen, was die musikalischen Elemente in den dürf-

tigsten Formen bot. Zugleich hatten sich neben der Arie die mehrstimmigen Gesänge entwickelt und die Komponisten hatten ihre Kraft vorzugsweise diesen Ensembles, einschliesslich der Chöre, zugewendet. Das Musikalische erhob sich zwar in diesen Ensembles auf seine höchste Stufe; allein dafür musste der dichterische Werth des Textes tief herabsinken. Die Worte zu diesen mehrstimmigen Sachen blieben eben nur noch Worte, aber keine Dichtung mehr und selbst in dieser dürftigen Form störten sie noch die Musik durch ihr unverständliches Zischen und Sausen.

12. Trotzdem hatten die Texte allmählig immer grössere und verwickeltere, ja selbst tragische Stoffe aufgenommen. In den Meyerbeer'schen Opern dehnte sich der Text zu dem Umfange eines grossen Schauspiels oder Trauerspiels aus; die Zahl der Personen, die Verwickelung der Handlung, die Schnelligkeit des Fortschritts wurde die gleiche, wie dort. Indem die Musik diesen rasch vorwärts drängenden Handlungsbildern nicht folgen konnte, trat der Konflikt zwischen beiden stärker hervor und führte äusserlich zu einer übermässigen Ausdehnung der Komposition.

13. Diese Uebelstände waren es, welche Wagner zu seiner Reform der Oper den Anstoss gaben. Zuerst änderte Wagner die Texte. Er blieb bei dem erhabenen und tragischen Inhalt, allein er beschränkte die Handlung im Sinne der antiken Tragödie; eine einfache Kollision führte zur Krisis und Lösung; die Zahl der Personen verminderte sich. Dadurch wurde es Wagner möglich, für die Oper wieder eine Reihe natürlicher Ruhepunkte zu gewinnen, wo die Dichtung in das Lyrische übergehen und die Musik ihre vollen Mittel ohne Störung der Handlung entfalten konnte.

14. Sodann beseitigte Wagner aus dem musikalischen Theile die Rezitative und die Ensembles. Der störende Gegensatz jener zur Arie war damit aufgehoben und die Oper konnte sich nun bei der Kürze des Textes in einem fortgehenden Arioso bewegen. Die Ensembles wurden entfernt, weil die Dichtung bei ihnen nicht bestehen konnte und weil überhaupt die Dichtkunst mit ihren Mitteln der Polyphonie der Musik nicht folgen konnte (II. 233).

15. Dies sind die wichtigsten Reformen der Oper, wie sie von Wagner ausgegangen und später von Meyerbeer, Gounod und Thomas theilweise bereits übernommen worden sind. Die übrigen rein musikalischen Reformen Wagner's in Bezug auf lang aushaltende Themen, auf reiche Modulation, auf unbeschränkte Freiheit in Wechsel der Tonarten, auf grosse Verbreitung der musikalischen Gedanken, auf wunderbare Verbindung der Klangfarben, auf Beseitigung der Bestimmtheit

der Töne mittelst Ueberziehen des einen in den andern können hier übergangen werden, da sie für die vorliegende Frage von keinem unmittelbaren Einfluss sind.

16. Ueberschaut man diese Versuche für Lösung der, in der Oper, der Kunst gestellten Aufgabe, so erhellt, dass diese geschichtliche Bewegung zwar als ein Fortschritt zur Lösung angesehen werden kann; allein sie liefert zugleich den Beweis, dass die volle Lösung unmöglich ist. Das alte Singspiel hatte im dunklen Gefühl dieser Unmöglichkeit beides, das Drama und die Musik unbedeutend gehalten; die Verbindung bestand eigentlich nur für einzelne Lieder; sonst nicht weiter.

17. Später meinte man die Aufgabe lösen zu können, und steigerte Musik und Dichtung bis zu der höchsten Entfaltung. Allein dabei musste im Rezitativ die Musik der Dichtung, und in der Arie die Dichtung der Musik nachgeben. In jeder dieser zwei Formen war immer nur eine Kunst die herrschende; die andere blieb eine fügsame Dienerin, die sich der Entfaltung ihrer eignen Mittel bescheiden enthielt. Im Ensemble sank die Dichtung zur tiefsten Erniedrigung. Es ist klar, dass solche Oper nicht als das organische, gleichmässig zu einem Schönen in einander verwachsene Werk zweier Künste gelten kann.

18. In der Wagner'schen Reform ist die Musik durch Beseitigung des Rezitativs zwar besser gestellt worden; aber was sie hier gewonnen, hat sie an den Ensembles wieder verloren. Die Dichtung ist durch die Einfachheit der Handlung und durch das überwiegende lyrische Element in grössere Uebereinstimmung mit dem musikalischen Theile gekommen; allein offenbar auf Kosten der wahren Natur des Drama's. Aus den rasch vorschreitenden, überall zur That hintreibenden Handlungen ist eine Reihe von Stimmungsbildern geworden, welche die Charaktere der handelnden Personen nicht zur vollen Entwicklung kommen lassen und bei dem Mangel an spannendem Interesse zuletzt ermüden. Endlich ist durch das ohne Unterlass fortgehende Arioso die Musik in eine Eintönigkeit und Formlosigkeit gerathen, in Folge deren ein grosser Theil der Hörer sich in ein Chaos versetzt glaubt, wo er sich weder zurecht finden noch ein Bestimmtes erkennen kann.

19. Wenn auch in Zukunft einzelnes hier gebessert werden sollte, wenn man auch allmählig festere und klarere Formen wieder gewinnen sollte, so erhellt doch, dass die Gegensätze von Drama und Musik an sich unvereinbar sind und dass keine Form möglich ist, wo nicht entweder die Dichtung der Musik, oder diese jener Opfer und zwar grosse.

Opfer, zu bringen hat. Der grosse Erfolg der modernen Oper bei dem Publikum kann nicht als Gegenbeweis gelten. Die Bedeutung dieses Erfolges soll nicht bezweifelt werden; er beweiset aber nur, dass selbst die mangelhafte Verbindung zweier Künste Wirkungen erreichen kann, welche einer Kunst allein auch bei voller Entfaltung ihrer Mittel unerreichbar sind; dieser Erfolg beweiset aber nicht, dass in der Oper wirklich eine volle und wahre Verbindung beider Künste zu einem einigen Werke erreicht ist; eine Verbindung, wobei keine der beiden Künste von ihren Mitteln etwas der andern opfert und doch die volle Einheit erreicht wird. Dies Ideal ist es, um das es sich handelt. Dieses Ziel schwebt Wagner vor, aber trotz seiner grossen Begabung zeigt die Erfahrung, dass er diesem Ziele selbst in seinen neusten Werken nicht näher rückt. Wagner meint zwar ein solches Ideal erreichen zu können; allein die Entwicklung, welche seine spätern Opern zeigen, geben nicht den mindesten Anhalt dafür.

20. In der Kirchenmusik der Oratorien, Motetten, Choräle u. s. w. fallen die besondern Schwierigkeiten hinweg, welche aus der Natur des Drama's entspringen und sich der Verbindung seiner mit der Musik entgegenstellen. Der Text der Oratorien bietet kein Handlungsbild, sondern nur Stimmungsbilder erhaben religiösen Inhaltes, ähnlich den Stimmungsbildern der heiligen Malerei. In diesen Oratorien werden die Gegensätze der Musik und Dichtkunst deshalb weniger empfunden; ja es scheint eine volle Harmonie zwischen Text und Musik hier zu bestehen. Allein bei näherer Betrachtung zeigt sich diese nur dadurch erreicht, dass der Text sich der dichterischen Mittel begeben und zu einer blossen Andeutung des musikalischen Inhaltes herabgesetzt hat. Deshalb sind jene Oratorien die besten, welche in ihren Texten sich rein den Worten der Bibel anschliessen. Der erhabene Inhalt ist in solchen Texten wohl vorhanden, allein die dichterische Form fehlt; dies gilt auch von dem »Requiem aeternam« und andern alten Texten. Deshalb kann hier im strengen Sinne von keiner Verbindung zweier Künste gesprochen werden.

21. Wo dagegen der Text sich zur wirklichen Dichtung erhebt, wie in neuern kirchlichen Kompositionen versucht worden ist, treten die Schwierigkeiten wieder hervor und es entsteht die allgemeine Frage, ob das musikalische Stimmungsbild sich mit dem dichterischen Stimmungsbilde (Lied, Ode, Gedicht) zu einem Kunstwerk verbinden könne? Durch den reichen Schatz der vorhandenen Lieder-Kompositionen scheint diese Frage bereits bejahend entschieden; allein es ist hier, wie mit der Oper; die vorhandenen Kompositionen zeigen nur, dass die Verbindung beider Künste besondere ideale Wir-

kungen erreichen kann, mit denen das Publikum sich zufrieden giebt, wenn auch kein einiges Werk erreicht ist.

22. Auch die Stimmungsbilder kann die Dichtkunst wesentlich nur in sichtbaren Elementen oder in innerlichen Vorgängen des Denkens und Wollens schildern; die Musik kann aber solche Elemente nicht benutzen; ihre Elemente sind der Ton, der Rhythmus, das Zeitmaass, welche in jenen dichterischen Bildern wohl auch mit auftreten können, allein nur als vereinzelte, seltene Bestimmungen, die hinter den sichtbaren oder geistigen Elementen verschwinden.

23. Beide Künste können deshalb wohl dieselbe Stimmung, dasselbe Grundgefühl einer Situation schildern, allein jede muss diese Schilderung in Bildern bieten, welche mit einander in keiner Uebereinstimmung stehen, welche als Bilder durchaus verschieden sind, wenn auch der Gefühlsinhalt derselbe ist. So giebt z. B. ein Gedicht die Bilder der Gartenlaube, des Mondscheins, der Gestalt und Kleidung der Geliebten, der Rose an ihrem Busen, der Umarmung, der Eidschwüre ewiger Liebe, des Versprechens aus der Ferne zu schreiben. Die Komposition giebt dagegen eine Melodie mit zierlichen Intervallen, einen Wechsel in Dur und Moll, eine Figuration des Thema's, ein Forte und Piano, ein Accelerando und Ritardando und wenn ein Instrument hinzutritt, die dem entsprechende Harmonie.

24. In diesen sinnlichen Bildern beider Künste fehlt die äussere Uebereinstimmung. Der Mensch als seelenvolles Reale ist wohl die Unterlage für die Bilder beider Künste; sie geben auch beide seine besondere Stimmung, allein sie thun dies in völlig verschiedenen äusserlichen Elementen und deshalb können ihre Bilder als solche nicht zusammentreffen, sich nicht verschmelzen. Das musikalische Bild giebt keine Gartenlaube, keinen Mondschein, keine Schwüre; das dichterische Bild giebt keine Melodie, kein Moll und Dur und keine Modulation. Beide Arten von Bildern vereinen sich deshalb nicht; sie gehen nur parallel neben einander her; sie sind in ihrem Gefühlsinhalt einander gleich, aber die Verschmelzung ihrer Formen fehlt und deshalb stellt die Vokalmusik selbst in der Liederkomposition kein einiges Kunstwerk dar.

25. Die neuern Liederkomponisten haben im richtigen, wenn auch unklaren Gefühl dessen, zum Text ihrer Kompositionen Lieder von möglichst kurzem Inhalt und einfach-sinnlichen Bildern gewählt. Die Gedichte Schiller's sind für die Komposition unmöglich; sie haben zu reich-ausgebreitete Bilder, zu tiefe Gedanken. Göthe steht in seinen Liedern der Musik schon näher; die Bilder wechseln bei ihm weniger und das reflektirende Denken ist ferner gehalten. Am meisten

werden die kleinen Lieder von Heine gewählt, welche jene Bedingungen am vollständigsten erfüllen. Schon Batteux sagt: »Nicht »die schönsten, sondern die rührendsten Verse nehmen die Musik am »besten an;« und Lessing sagt: »dass die Poesie, welche mit Musik »verbunden werden soll, ihre Gedanken durch die längsten, geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muss, als die Musik braucht, »etwas Aehnliches hervorzubringen.« Solche kleinen Lieder mit zusammengepresster Empfindung sind aber als Dichtungen nicht die ersten, nicht die vollkommnen; sie gehören mehr zu dem elementaren Schönen als zu den Kunstwerken; wenn sie dennoch für die Komposition am besten geeignet sind, so beweist dies von Neuem, dass die Verbindung beider Künste, selbst bei den Stimmungsbildern, nur eine äusserliche bleiben kann.

26. Man hat die alte Weise, zehn und mehr Verse eines Liedes nach derselben Melodie zu singén, verlassen; allein im Ganzen lag ihr der richtige Instinkt zu Grunde, dass die Musik dem Liede nur in seinen Gefühlen folgen kann, aber nicht in seinen Bildern, durch welche es diese darstellt. Bleibt also die Stimmung im Bilde dieselbe, so war die Musik wohl berechtigt, ihre Komposition für die einzelnen Verse festzuhalten, da die Uebereinstimmung in der Form oder in den Bildern doch nicht erreicht werden kann.

27. In der Meinung, dass die Einheit auch auf die Form ausgedehnt werden müsse, haben viele Komponisten sich für verpflichtet geachtet, auch den sinnlichen Bildern oder der Form der Dichtung musikalisch zu folgen. Wenn in dem Gedicht die Liebenden ein fernes Donnern hören und deshalb an den Aufbruch denken, so meint der Komponist das Gewitter musikalisch darstellen zu müssen, obgleich es doch hier die Stimmung nicht ändert, sondern ein äusserliches Moment bleibt. Wenn in der Dichtung die Eltern mit den Kindern in der Dämmerung unter der Linde sitzen und das Schlagen der Wachtel die Nacht verkündet, so meint der Komponist diesen Wachtelgesang in sein musikalisches Bild aufnehmen zu müssen, obgleich es nur ein dichterisches Zeichen der Stimmung ist.

28. Es ist klar, dass die Ausdehnung der Musik auf diese dichterischen Bilder des Gefühls die musikalische Form beschädigen und stören muss. Weder das Rollen des Donners noch der Schlag der Wachtel passt in der musikalischen Nachahmung zu dem milden Fluss der Melodie und ihrer Modulation, wie sie für die Darstellung der Stimmung dieser Lieder nöthig ist. Die musikalische, rein den Tongesetzen entsprechende Ausbildung des Musikstückes wird dadurch in einer störenden Weise unterbrochen. Der Dichter kann diese

Gegenstände für sein Bild benutzen, sie fügen sich in die sichtbaren Elemente harmonisch ein; allein der Komponist kann es nicht, weil seine Elemente sämmtlich sinnlich tönend sind und deshalb in ihrer Verbindung und Bewegung andern Bedingungen unterliegen.

29. Es ist dies für die Liederkomposition ein Punkt von grosser Wichtigkeit. Es herrscht über die Frage, wie weit die Musik nicht blos dem Gefühlsinhalte, sondern auch der Form und den sinnlichen Bildern eines Gedichts bei dessen Komposition zu folgen habe, grosse Verwirrung. Viele Komponisten suchen gerade darin den Werth ihres Werkes, dass sie auch diese Aeusserlichkeiten musikalisch zu malen suchen, während doch die Musik den Inhalt, die Gefühle des Gedichtes nur in rhythmischen und tönenden Bildern darstellen kann. Diese Elemente stehen mit den Gefühlen in unmittelbarer Verknüpfung und sind damit das Bild dieser Gefühle. Nun können zwar auch einzelne dichterische Bilder und Aeusserlichkeiten musikalisch angedeutet werden, allein die musikalischen Elemente werden dann aus ihrer unmittelbaren Verknüpfung mit den Gefühlen herausgerissen und zur Darstellung von Aeusserlichkeiten verwendet, welche mit den Gefühlen meist in anderer und loserer Verknüpfung stehen. Es ist klar, dass diese zweifache und verschiedene Benutzung der musikalischen Mittel den Hörer verwirren muss.

30. Deshalb haben grosse Komponisten dergleichen Imitationen nur als Scherze behandelt; so Haydn in seinen Jahreszeiten. Wenn dagegen das Andante in Beethoven's Symphonie pastorale den Tanz der Bauern und später das Gewitter in musikalischen Bildern bietet, so deuten hier die rhythmischen und tönenden Elemente auf dieselben Gefühle, welche durch den Tanz und durch das Gewitter erweckt werden, und sind deshalb berechtigt. Wie sehr im Allgemeinen der melodische und harmonische Fluss der reinen Musik durch ihre Verbindung mit der Dichtkunst gestört wird, erhellt am besten aus Arien, welche, ohne Sänger, von dem Orchester allein vorgetragen werden. Indem hier die erklärenden und die Musik bestimmenden Worte fehlen, tritt das Unruhige, Abspringende, in Kontrasten sich Bewegende der Vokal-Musik deutlich hervor und lässt erkennen, welche Gewalt den reinen Gesetzen der musikalischen Darstellung bei ihrer Verbindung mit der Dichtung angethan werden muss.

31. Neuerlich hat man auch versucht, die blos gesprochene Dichtung mit einer musikalischen Komposition zu verbinden. Hier sind die bisher dargelegten, gegenseitigen Hemmnisse zum Theil beseitigt; allein offenbar nur auf Kosten der Einheit. Musik und Dichtung gehen hier in Wahrheit nur neben einander her, ohne sich im

Einzelnen um einander zu kümmern. Aber schlimmer noch ist, dass hier das Sprechen zu einer wirklichen Störung der Musik wird, und dass umgekehrt die Musik das Verständniss der Worte stört. Die widerstrebende Natur beider Künste kommt hier zur vollen Erscheinung und der Zuhörer ist froh, wenn die Sache zu Ende ist.

32. Weit loser ist die Verbindung einer Komposition, welche für das Drama nur die Ouvertüre und einzelnen Sätze zur Ausfüllung der Zwischenakte bietet, wie z. B. die Musik Beethoven's zu Egmont und Radziwill's zu Faust. Hier folgen sich die Werke beider Künste nur nach einander; jede bleibt selbstständig; nur die gleiche Stimmung verbindet sie. Die oben dargelegten Schwierigkeiten fallen hier hinweg; vielmehr kann hier die Musik die mildernde Rolle des griechischen Chors übernehmen. Indess ist schon erwähnt, dass die Einschiebung solcher Musik eine bedenkliche Mischung der Darstellungsmittel enthält, und dass die ohnehin ideale Wirkung jedes Schönen dieser Milderung nicht bedarf.

33. Eine zweite Verbindung zeitlicher Künste findet bei der Aufführung der Dramen statt. Hier verbinden sich Dichtkunst und Plastik neben der schon oben dargelegten, im Sprechen enthaltenen Verbindung der musikalischen und dichterischen Elemente. Diese Verbindung gilt in den Systemen als die höchste Leistung der Kunst überhaupt; allein wenn man das Spiel mit dialektischen Beweisen bei Seite lässt, treten hier ähnliche Verhältnisse auf, wie die vorher dargelegten und es zeigt sich, dass auch hier die Verbindung nur auf Unkosten jeder einzelnen Kunst erfolgen kann.

34. Sieht man bei dem Drama von der Aufführung ab, so zeigt diese Gattung der Dichtung sich als eine zerrissene und vielfach in ihren Mitteln beschränkte Form. Die Beschreibung der Personen, der Scenerie, der Kleidung, der Waffen, der Umgebung wird in trockner Prosa und höchst dürftig vom Dichter angedeutet; er beschränkt die Dichtung auf den Theil, der das Sprechen der Personen betrifft; dieser Theil allein wird dichterisch behandelt. Jeder Unbefangene wird hierin einen Mangel der Dichtung für sich erkennen; er rügt ihn nur nicht, weil er immer die Aufführung einschiebt und bereits zu sehr an dieses Zerreissen der Dichtung im Drama gewöhnt ist. Liest man dagegen ein Epos, das sich auch wesentlich im Reden bewegt, z. B. den ersten Gesang der Ilias, so bemerkt man leicht das Wohlthuende, was darin liegt, dass das Epos auch dieses Aeusserliche in dichterischer Form bietet.

35. Aber selbst in den Reden der Personen kann der dramatische Dichter nicht die ganze Fülle seiner Kunst entwickeln. Er

muss die lyrische Behandlung beschränken, auch wo sie am Platze ist, weil die Kürze der Aufführungszeit ihm dies nicht gestattet. Er muss Vieles von der Handlung hinter die Scene verlegen, weil es entweder scenisch nicht darstellbar ist, wie Feuersbrünste, Wassersnoth, Kampf mit Thieren, oder weil es für die sinnliche Darstellung zu abschreckend ist, wie Torturen, Hinrichtungen, die Pest u. s. w. In dem Epos kann der Dichter diese Vorgänge mit dem ganzen Reichthum der dichterischen Mittel schildern; im Drama können sie höchstens durch Boten gemeldet werden und es fehlt das Interesse für das reichere Bild derselben, weil sie hier schon als geschehen, als vergangen verkündet werden.

36. Umgekehrt ist auch die plastische Kunst durch die Dichtung im Drama beschränkt. Man bemerkt dies sofort, wenn man die reine Pantomime ohne Rede damit vergleicht. Die Mittel der Pantomime sind die sichtbaren Mienen, Geberden, Stellungen und Bewegungen der Einzelnen und mehr noch die Gruppirung der Vielen, in welcher ihre Darstellung gipfelt. Um diese Mittel voll zu entfalten, braucht die Pantomime, ähnlich wie die Musik, ein längeres Verweilen in der Stimmung und eine grosse Anzahl, blos der Gruppirung dienender Personen. Beides kann das Drama nicht gestatten; es ist der gleiche Gegensatz, wie bei der Oper. So wie da die Musik im Rezitativ sich auf eine matte Skizze beschränken muss, so auch die Pantomime bei dem Drama. Das Drama hat allerdings auch seine Dialoge und Monologe, in welchen es in Ausmalung einer Stimmung länger verweilt. Allein das Drama benutzt dazu die dichterischen Formen des Denkens, des Besprechens, des Ueberlegens, des Streitens. Diesen Formen kann die Plastik so wenig folgen, wie die Musik. Die sichtbaren Mienen und Bewegungen des Menschen sind bei solchen, im Denken sich haltenden Situationen zu gering, und die Plastik muss dann völlig zurücktreten. Mittelmässige Schauspieler wollen das Plastische auch dann nicht fallen lassen und gerathen dadurch in ungeschickte Stellungen und zu erzwungenen und affektirten Geberden. Nur der vollendete Schauspieler vermag diesen Uebelstand durch Idealisirung zu mindern, aber nicht voll zu überwinden.

37. Aus alledem erhellt, dass auch bei der Aufführung eines Drama's das Ideal einer Vereinung mehrerer Künste nicht erreicht ist. Jede der einzelnen Künste muss Opfer zu Gunsten der andern bringen, welche ihrer Natur widerstreiten. Die lange Gewohnheit hat gegen diese Uebelstände abgestumpft; sie werden vom Publikum nicht einmal bemerkt; aber feine, empfindliche Naturen fühlen sie. Daher kommt es, dass selbst grosse Dichter Dramen geschrieben haben,

die sich zur Aufführung gar nicht eignen, oder durch die Aufführung offen beschädigt werden. Diese Dichter fühlten die Fessel, welche die Aufführung, d. h. die Plastik ihrer Kunst anlegt und haben sie deshalb abgeschüttelt.

38. Daraus erklärt es sich auch, dass poetische Naturen selten von der Aufführung der Dramen befriedigt sind. Indem die Dichtkunst ihre Bilder in Worten bietet, lässt sie der Phantasie des Lesers noch eine grosse Freiheit in der bestimmtern Gestaltung derselben (I. 223). Bei einigermaassen lebhafter Phantasie wird jeder Leser von dieser Freiheit einen, seiner Bildung und seinen Erfahrungen entsprechenden Gebrauch machen und die Gestaltung wählen, die ihm die geläufigste und wirksamste ist. Diese Freiheit ist ihm durch die Aufführung entzogen. Hier muss der Zuschauer das dichterische Bild so nehmen, wie es der Schauspieler und der Koulissenmaler ihm bietet. Es liegt auf der Hand, dass dieses Bild dem Zuschauer selten so befriedigen wird, wie sein eignes; nur stumpfe, träge Naturen ziehen es vor, sich diese Bilder sinnlich vorführen zu lassen; der lebhafte sinnige Leser wird sie lieber sich selbst gestalten, wie es bei dem Epos, bei dem Liede ohnehin von jedem geschieht. Diese hinzukommende Thätigkeit des Lesers ist eine der Dichtkunst innewohnende Eigenthümlichkeit, deren Aufhebung im Drama das dichterische Bild in seinem Wesen erschüttert.

39. Ebenso wird die Plastik durch ihre eigenthümliche Natur dazu verleitet, sich auf Kosten der Dichtung hervorzudrängen. Ein solcher Fall ist schon oben erwähnt. Indem der grössere Theil des Drama's sich im Reden bewegt, welches der Plastik wenig Spielraum gestattet, fühlt sich der Schauspieler stets getrieben, das plastische Element zu stark aufzutragen, um der Eintönigkeit seiner Erscheinung zu entgehen. Der Leser bemerkt diese nicht; er ist nur bei der geistigen Bewegung; aber der Zuschauer kann davon nicht absehen. Auch die Aufzüge und Versammlungen im Drama gehören hierher, welche durch ihre plastische Entwicklung die Bewegung des dichterischen Bildes stören und hemmen. Ueber der Pracht der Waffen, der Kleider, der Säle wird die Handlung vergessen. Selbst der Wechsel der Scene wirkt trotz aller Vervollkommnung der Maschinerie störend für die Dichtung und noch störender ist die Verdeckung der Vorbereitung des Scenenwechsels durch einen Zwischenvorhang.

40. Diese Erwägungen führen zu einem Ergebniss, was allerdings der herrschenden Meinung und den Systemen widerspricht, welche in dem Drama gerade durch den Hinzutritt seiner Aufführung das Höchste der Kunst für erreicht behaupten. Vielmehr ist das

Drama, als Dichtung, mangelhafter wie das Epos und die lyrische Dichtung und diese Mängel sind nur die Folge seiner Verbindung mit der Plastik. Nur aus ihr gehen die hier gerügten Mängel desselben hervor. Keine Form der Dichtung ist weniger das freie Werk des Dichters, wie die des Drama's; und man kann annehmen, dass es nicht gebildet sein würde, wenn nicht äussere Umstände die Dichter dazu gezwungen hätten.

41. Während das Epos und das Lied keine äusserliche Geschichte haben, ist das Drama historisch sowohl bei den Indern, wie bei den Griechen und bei den christlichen Völkern das Erzeugniss des Kultus, in den sich allmählig plastische und dramatische Elemente verunstaltend eindrängten, Die Anfänge des Drama's sind nie von den Dichtern ausgegangen. Einzelne Personen traten improvisirend aus dem Festzuge (Chor) und rezitirten eine That des Gottes oder Heros, dessen Fest gefeiert wurde. Diese reale Unterlage war dem Dichter gegeben; an ihr musste er festhalten; er konnte sie nur idealisirend verbessern, theils durch Einführung mehrerer Personen, theils durch Errichtung einer Bühne, auf der jene reale Unterlage nur bildlich dargestellt wurde.

42. Nur daraus erklärt sich, wie die Dichter sich einer Form fügen konnten, welche für die Dichtung als solche so viele hemmende und störende Momente enthält, wie das Drama. Sie mussten es auf die Verbindung mit andern Künsten einrichten und in Folge dessen konnten die Mängel dieser Form nicht gehoben, sondern nur durch Idealisirung gemindert werden. Das Drama muss deshalb, als reine Dichtung, als die mangelhafteste von allen ihren Gattungen gelten. Die grosse Vorliebe des Publikums für das aufgeführte Drama zeigt nur die Neigung der grossen Menge, die Thätigkeit der Phantasie, welche bei der Dichtung dem Leser zufällt, von sich auf andere abzuwälzen. Die Wirkung eines aufgeführten Drama's kann dadurch für einen grossen Theil des Publikums über die Wirkung blos gelesener Dichtungen gesteigert werden, aber im letzten Grunde immer nur auf Kosten der Dichtung, als solcher.

43. Die Hemmnisse, welche die Verbindung mit der Plastik bereitet, treten auch bei der Aufführung der Opern hervor. Indem hier das Singen an sich eine viel grössere Anstrengung erfordert, als das Sprechen, muss jede plastische Thätigkeit allein schon dem Gesange schaden. Nur die grosse Virtuosität der jetzigen Sänger lässt dies weniger bemerken; in frühern Zeiten wurde den guten Sängerinnen das schlechteste mimische Spiel nachgesehen. Es kommt hinzu, dass die Musik noch länger, wie die Dichtung in der Schilderung

eines bestimmten Gefühls verharrt; der Plastik gehen dann alle Mittel aus, solche Zeiträume genügend auszufüllen. Ein Beispiel hierzu ist die Scene im Lohengrin zwischen Elsa und Lohengrin im zweiten Akt im Brautgemach. Die Musik hat hier die reichsten Mittel, die glückliche Liebe in lang ausgedehnten Tonbildern darzustellen, aber die plastische Darstellung ist sehr bald zu Ende; selbst die besten Sänger gerathen hier in Stellungen und Geberden, welche an das Lächerliche streifen.

44. Die Verbindung der Plastik mit der Musik ohne Dichtung, wie im Ballet und in der reinen Pantomime, scheint natürlicher und enger. Der Rhythmus, der hier in beiden Künsten herrscht, trägt allerdings viel dazu bei; allein jedermann weiss, dass die Musik im Ballet nur eine höchst untergeordnete Rolle spielt, aus der sie auch der beste Komponist nicht befreien kann, wenn nicht wieder das Ballet oder die Pantomime darunter leiden sollen.

3. Die Verbindung von bildenden mit zeitlichen Künsten.

1. Es bleibt die Verbindung zwischen Künsten mit räumlichem Material und Künsten mit zeitlichem Material. Wenn schon die frühern Verbindungen auf grosse Schwierigkeiten stiessen, so ist zu erwarten, dass diese noch loser bleiben werden; und in der That hat die Kunst kaum dergleichen versucht. Man kann die Verbindung der Malerei mit der Schauspielkunst hierher ziehen; allein das Malen der Koulissen ist wegen der Entfernung, Beleuchtung und Perspektive zu so groben Mitteln genöthigt, dass es selbst von seinen Verfertigern nicht als Kunst behauptet wird. Diese Verbindung mit andern Künsten hat hier der Malerei so geschadet, dass ihre Werke nicht einmal mehr zur Kunst gerechnet werden.

2. Im Uebrigen können nur die malerischen Illustrationen zu Dichtungen und die dichterischen Illustrationen zu Gemälden hierher gezogen werden. Sie sind aber in Wahrheit keine Verbindung zweier Künste, sondern die eine Kunst nimmt hier nur ihren Stoff aus dem Werke einer andern Kunst. Das Werk jeder Kunst bleibt hier selbstständig und unbedrängt von der andern; nur der Gefühlsinhalt beider ist hier der gleiche; aber in den Formen desselben bleiben beide völlig getrennt. Ueberdem steht diesen Illustrationen entgegen, dass die zweite Kunst ihren Stoff aus den Werken der ersten entnimmt; es findet daher eine doppelte Idealisirung des Realen hier statt, deren Bedenken und Nachtheile früher (I. 255) dargelegt worden sind.

X. Der Genuss des Schönen.

A. Die Bedingungen des Genusses.

1. Der Werth des Schönen ruht nach den Ausführungen dieses Werkes auf den idealen Gefühlen des Menschen. Das Schöne soll diesen idealen Gefühlen des Menschen dienen. Diese Gefühle, oder der Genuss des Schönen erhalten damit hier eine höhere Bedeutung, als in den Systemen, welche das Schöne nur als die sinnliche Erscheinung der Idee auffassen, und es wird eine genauere Untersuchung dieses Genusses hier nothwendig. Es sind dabei zugleich die Ursachen aufzusuchen, weshalb trotz der in diesem Gebiete herrschenden Gesetzlichkeit die Gefühle und die Urtheile über ein und dasselbe Schöne bei verschiedenen Personen doch weit auseinandergehen können.

2. Der Genuss des Schönen bezeichnet zunächst nur die Lust oder die Erhebung, welche der Mensch in Folge der Wahrnehmung eines Schönen empfindet. Aber dieser Genuss ist von geistigen Vorgängen bedingt, welche sich mit ihm zu einem Ganzen verschmelzen und ebenso ist er von einer Bewegung des Denkens begleitet, welche sich als das Urtheil über das Schöne bezeichnen lässt. Hiernach wird die Untersuchung in drei Abschnitte zerfallen, von denen der erste die Erkenntniss des einzelnen Schönen oder die geistigen Vorgänge behandelt, welche den Genuss bedingen; der zweite hat diesen Genuss selbst zu betrachten und der dritte die Natur des sich daran knüpfenden Urtheils zu untersuchen.

3. Die Vorgänge innerhalb des Wissens, welche den Genuss des einzelnen Schönen bedingen, lassen sich in drei Momente auflösen: 1) in eine sinnliche Wahrnehmung, 2) in den Hinzutritt von Beziehungen des Denkens und 3) in die Kenntniss der Bedeutung des Wahrgenommenen. Nur wenn diese drei Momente bei dem Beschauer eines Schönen zusammentreffen, ist die Erkenntniss des Schönen vollendet und der Eintritt des Genusses möglich.

4. Die sinnliche Wahrnehmung besteht bei den bildenden Künsten in einem Sehen; bei der Musik in einem Hören; bei der Statüe kann auch ein Fühlen, bei dem schönen Park selbst ein Riechen hinzutreten. Sehen und Hören bleiben indess die wichtigsten Sinne. Indem das Sehen sowohl das Einzelne in seiner Feinheit, wie

das Ganze in seinem Zusammenhange wahrnehmen soll, erfordert es ein Auge, was gleich gut in der Nähe, wie in der Ferne sieht. Brillen und Operngläser bleiben eine ungenügende Nachhülfe. Der Standpunkt der Betrachtung muss bei grossen Gegenständen gewechselt werden; er muss bald näher, bald ferner sein. Man kann nicht sagen, dass ein grosses Gemälde von einem Punkte allein genügend wahrgenommen werden könne; erst nach Wahrnehmung des Einzelnen in der Nähe kann der entferntere Standpunkt, der das Ganze überschauen lässt, für den bessern gelten.

5. Bei den Statüen erfordert die Vollständigkeit des Sehens ein Umgehen derselben. Die Körperlichkeit der Statüe verstattet eine grosse Zahl verschiedener Standpunkte, deren jeder ein anderes Bild und neue Schönheiten bietet. In jeder Statüe ist gleichsam eine Unendlichkeit von einzelnen Bildern enthalten. Bei dem Bauwerke ist nicht blos ein Umgehen, sondern auch ein Eingehen erforderlich und ein Sehen aller Theile, im Aeussern und Innern, aus denen das Kunstwerk besteht. Die Besichtigung des Bauwerkes kann deshalb ein sehr langwieriges und mühsames Geschäft werden. Oft ist man von den besten Standpunkten durch Vorbaue oder Häuser abgeschnitten. Auch der schöne Park erfordert ein Durchwandern aller seiner Theile, und zwar hier um so mehr, als eine Uebersicht derselben in ihrem Zusammenhange mit einem Blick nicht möglich ist.

6. Die Musik erfordert nicht blos ein scharfes, sondern auch ein musikalisch gebildetes Ohr. Es müssen die Höhe und Tiefe der Töne, ihre Konsonanzen und Dissonanzen, der Takt, die harten und weichen Tonarten, die Uebergänge aus einer Tonart in die andere, die mehreren zugleich fortschreitenden Stimmen und Themen, die Klangfarben, zunächst in ihrer vollen Bestimmtheit gehört werden, wenn ein voller Genuss des Kunstwerkes folgen soll. Da den meisten Menschen diese Feinheit und Ausbildung des Gehörs fehlt, so entbehren sie auch des vollen Genusses der Musik.

7. Die Dichtkunst hat kein sinnliches Material. Insofern bedarf es keiner sinnlichen Wahrnehmung für ihr Bild. Es besteht nur in dem innern Vorstellen des Lesers und Hörers. Nur so weit die Dichtung mit den musikalischen Elementen der Sprache verbunden ist, muss der Genuss dieses Theiles durch Hören vermittelt werden. Im Uebrigen ist wohl das Auge oder das Ohr nöthig, um die Worte zu lesen oder zu hören, welche die Vorstellungen, aus denen das dichterische Bild besteht, im Innern erwecken sollen; allein diese Schriftzeichen und Laute sind kein Element des dichterischen Bildes und deshalb hat das Sehen und Hören ihrer nicht die Bedeutung,

wie bei den anderen Künsten; ein mangelhaftes Sehen oder Hören ist hier nicht störend.

8. Dagegen ist der Genuss der Dichtung in einem andern Sinne von einem viel umfassenderen Wahrnehmen bedingt, als bei den anderen Künsten gefordert wird. Um die von dem Dichter durch die Worte angedeuteten Vorstellungen in sich erwecken zu können, muss der Leser die Gegenstände derselben früher wahrgenommen haben; nur dann kann das Gedächtniss die Vorstellung derselben für das dichterische Bild beschaffen. Da aber die Dichtkunst nicht blos Sichtbares und Hörbares zu ihren Bildern benutzt, sondern die Bestimmungen aller Sinne und ebenso die, nur der Selbstwahrnehmung zugänglichen Seelenzustände des Wissens, Wollens und Fühlens, so erhellt, dass zur Herstellung des dichterischen Bildes der Leser einer vorhergegangenen reichen Erfahrung bedarf. Die Wahrnehmung ist daher bei der Dichtung so nothwendig, wie bei anderem Schönen; nur ist sie dort der Dichtung vorausgegangen, während sie bei dem andern Schönen eine gegenwärtige ist.

9. Das Wahrnehmen hat sich zweitens mit einem Beziehen zu verbinden; auch der Beschauer muss den wahrgenommenen Inhalt nach seiner Mannichfaltigkeit unterscheiden, mit einander vergleichen und diese Unterschiede und Gegensätze wieder zu einem Ganzen verbinden. Diese Thätigkeiten sind lauter Beziehungsweisen des Denkens und sind nicht selbst Vorstellungen eines Gegenständlichen. Man sieht wohl in einem Park bei anbrechendem Frühling die mannichfachen Abstufungen des Grüns der Bäume und Sträucher; allein in dem blossen Sehen ist dieser Inhalt noch ungetrennt und ein einiger. Zur Erkenntniss des Schönen gehört aber auch ein bewusstes Unterscheiden der einzelnen Bestimmungen dieses Inhaltes; der Beschauer muss sich des Reichthums, welchen das Schöne in sich enthält, durch Trennen und Beziehen völlig bewusst werden. So müssen in einem Gemälde die Unterschiede der Farben, der Stellungen, der Schatten und Lichte, der Uebergänge und Gegensätze völlig entwickelt werden. Indem ein Kunstwerk einen mannichfachen Inhalt haben muss, ist es nöthig, dass dieses Mannichfache bei dem Sehen oder Hören durch das unterscheidende Beziehen klar und für sich im Vorstellen hervortrete.

10. Die Erkenntniss dieser Mannichfaltigkeit steigert sich, wenn nicht blos die Unterschiede des Einzelnen an sich bemerkt werden, sondern noch ein Vergleichen dieser Unterschiede hinzutritt; wenn in einem Gemälde nicht blos die unterschiedenen Farben der einzelnen Figuren und Gegenstände, sondern auch der allgemeine Farbenton

bemerkt wird, der in gleicher Weise über Alles ergossen ist; wenn in der Gruppe des Laokoon neben den Unterschieden in der Stellung der Personen auch die Gleichheit ihrer Lage und ihres Kampfes mit den Schlangen bemerkt wird. Die einzelnen Bestandtheile jedes Kunstwerkes enthalten sowohl eine Gleichheit wie eine Ungleichheit in Bezug auf einander; die Hervorhebung beider Bestimmungen durch beziehendes Denken gehört nothwendig zur Erkenntniss des Kunstwerkes.

11. Nachdem das Schöne auf diese Art in sein Gleiches und Ungleiches aufgelöst ist, muss das Denken das Ganze durch die Einheitsformen des Seins und der Beziehungen wieder herstellen. Für die seiende Einheit des An- und Ineinander kann dies bei Gemälden durch das blosse Sehen erreicht werden; aber für Statüen, Bauwerke und Gärten ist dies nicht möglich, weil hier viele Gesichtspunkte bestehen, welche alle zusammen erst den vollständigen Inhalt des Kunstwerkes umfassen. Ein Dom muss von Innen und von Aussen, von Vorn und von der Seite gesehen werden; ebenso muss die Statüe von allen Seiten betrachtet und der Park in seinen einzelnen Anlagen durchschritten werden. Die Vorstellung des ganzen Kunstwerkes kann hier nur durch Vereinung aller dieser Ansichten innerhalb des Denkens erreicht werden.

12. Dies gilt in noch höherem Maasse von dem Musikstücke. Indem es zeitlich verläuft, kann das sinnliche Hören immer nur einen Moment fassen. Das Kunstwerk ist aber mehr als eine Anzahl solcher momentaner Ausschnitte; deshalb muss das Gedächtniss hier eintreten und das Verflossene mit dem Gegenwärtigen verbinden. Da die Wahrnehmung des Musikstückes erst bei dem Schluss vollendet ist, so kann die volle Erkenntniss seines Inhalts erst eintreten, wenn die Wahrnehmung nicht mehr besteht; seine Erkenntniss ist deshalb immer nur innerhalb des blossen Vorstellens erreichbar.

13. Dasselbe gilt für die Dichtung. Schon in dem Liede ist ein Wechsel der Stimmung; in dem Drama, Epos und Roman entwickelt sich die Handlung zu einer Reihe von Bildern, in welchen Personen, Ereignisse, Unternehmen zeitlich, nach einander, vom Dichter vorgeführt werden und welche dennoch als Eins zusammen vorgestellt werden müssen, wenn das Kunstwerk als Ganzes und Eines erfasst werden soll. Bei der grossen Länge des Epos und der Romane überschreitet dies die Fassungskraft des Lesers, wenn bei diesem Ganzen zugleich alles Einzelne gegenwärtig gewusst werden soll; hier bleiben in der Gesammtvorstellung nur die bedeutenderen Personen und Züge des Bildes gegenwärtig.

14. Dennoch ist es klar, dass der Genuss einer Musik oder Dichtung um so grösser und das Urtheil über dieselbe um so sicherer ausfallen muss, je mehr man im Stande ist, den reichen Inhalt derselben nicht blos zeitlich an sich vorübergehen zu lassen, wie Schattenbilder an einer Wand, sondern auch das Einzelne sich gegenwärtig zu erhalten, im Vorstellen in ein Bild zusammenzufassen und so, wie bei einem Gemälde, mit einem Blick zu überschauen. Nur dadurch ist dem Hörer und Leser die Erkenntniss der Mannichfaltigkeit und Einheit eines Kunstwerkes möglich. Die Einheit beruht auf diesem gleichzeitigen Wissen der Unterschiede und ihrer einenden Formen, und es ist dabei gleichgültig, ob diese Unterschiede zeitlich oder räumlich an einander stossen.

15. Das Wahrnehmen und Begreifen eines Kunstwerkes muss sich drittens mit dem Wissen seiner Bedeutung verbinden, wenn sein Genuss eintreten soll. Dieser Punkt ist in Bezug auf die bildlichen Elemente des Schönen bereits früher (I. 243) dargelegt worden. Die Bedeutung des Schönen ruht auf der regelmässigen Verbindung, welche im Realen zwischen den Gefühlen und den äusseren Elementen desselben besteht. Man muss wissen, dass mit dem Lachen ein heitres, mit dem Weinen ein schmerzliches Gefühl verbunden ist; dass Blässe mit Angst und das Sträuben der Haare mit Schrecken ursachlich verknüpft ist. Der Beschauer des Laokoon muss wissen, dass der eingezogene Unterleib heftigen Körperschmerz, die zusammengezogene Stirnhaut die innere Bewältigung dieses Schmerzes bedeutet; er muss wissen, dass die grossen Augen der Sixtinischen Madonna die göttlich-erhobene Stimmung, die offenen Augen der Engel darunter den naiven Frohsinn bedeuten. Ohnedies sieht der Beschauer nur Umrisse, Farben, die nicht mehr Werth für ihn haben, als die Felder eines Schachbrettes.

16. Für ein bestimmtes Land und eine bestimmte Zeit sind diese Verknüpfungen im Volke bekannt; allein viele wechseln nach den Ländern und Zeiten, so dass die Unkenntniss derselben das Verständniss des fremden oder alten Schönen hindert. Man fragt dann nach der Bedeutung. Die antiken Bau- und plastischen Werke sind ohne eine solche Belehrung zum grossen Theil unverständlich; auch in den Dichtungen der Alten bleiben ohnedies viele Schönheiten unbemerkt. Es ist ein Vorzug des Homer, dass seine Dichtungen beinahe ohne alle Belehrung verständlich sind. Das Gegentheil gilt für Dante. Der Besuch der Museen in Begleitung eines Künstlers ist bekanntlich genussreicher, als ohne dieselbe; der Begleiter kann aber nicht den Genuss selbst erhöhen, sondern nur die Erkenntniss des Schönen.

Hieraus erhellt, wie sehr dieser Genuss von dem vollständigen Wissen abhängig ist.

17. Für alle historischen Gemälde reicht die Kenntniss der unmittelbaren Bedeutung der dargestellten Situation nicht aus; es muss auch das geschichtliche Ereigniss in seinem ganzen Verlaufe gekannt sein, von dem das Bild eine Scene bietet. Man kann in Lessing's »Huss« verstehen, dass ein Priester zum Scheiterhaufen geführt wird, dass links das Volk wehklagt und rechts die Hauptleute und Pfaffen frohlocken, allein ohne Kenntniss des ganzen Verlaufs der reformatorischen Thätigkeit des Huss und ihres Ausganges kann das Gemälde in seiner vollen Bedeutung nicht erkannt und genossen werden.

18. Auch für die Dramen und Epopöen muss der Leser die Kenntniss der allgemeinen Weltlage und der grossen geschichtlichen Beziehungen der Völker mitbringen, da der nationale Dichter diese Weltlage nicht mit der Ausführlichkeit in sein Bild aufnimmt, wie das Verständniss der Handlung später fordert. Am schwierigsten ist für einen grossen Theil des Publikums das Verständniss der Bedeutung bei dem musikalischen Kunstwerk. Es hängt dies indess mehr mit dem unvollkommenen Hören des Musikstückes zusammen. Wo das Gehör gut ist, stellt sich die Bedeutung leicht ein, weil die Verknüpfung des Tones mit den Gefühlen zu den ursprünglichsten und unveränderlichsten gehört, und von Sitten, Gebräuchen und Bildung wenig berührt wird.

19. Diese Verknüpfungen des Aeussern mit dem Innern müssen dem Dritten überdies geläufig sein, wenn der Genuss des Schönen voll eintreten soll. Wenn erst in Kommentaren und Noten nachgelesen werden muss, welche Person Aristophanes in seinen Komödien parodirt; wenn die Kenntniss der griechischen Götterwelt und ihres Kultus dem Leser nicht so geläufig ist, dass die Bedeutung der Opfer und Orakel, das Auftreten der Götter im Olymp und auf der Erde, wie Homer es schildert, sofort verstanden wird, so geht dem Leser der grössere Theil des Genusses verloren. Deshalb ist der Genuss von Dichtungen in der Muttersprache und von Kunstwerken, deren Stoff der modernen Zeit angehört, bei gleicher Schönheit grösser, als der Genuss von Kunstwerken vergangener Zeiten, fremder Sprachen und Völker.

20. Zur Kenntniss der Bedeutung des Schönen gehört auch die Kenntniss der Gefühle, welche es darstellt. Der erwachsene und gebildete Mensch bemerkt diese Bedingung weniger, weil er mit den meisten Gefühlen allmählig durch die Ereignisse seines Lebens bekannt geworden ist und er deshalb meint, diese Kenntniss sei eine ursprüngliche. Allein junge Personen sind dadurch oft an dem Ver-

ständniss des Schönen gehindert. Wer noch nicht geliebt hat, versteht die dichterischen Bilder der Liebe nur halb; er kennt wohl die Liebe zu den Eltern, zu den Geschwistern, allein das Gefühl der Verliebten ist eine eigenthümliche Besonderung der Liebe, deren Kenntniss durch jene Arten nicht ersetzt werden kann. Dasselbe gilt von den Leidenschaften. Phlegmatische Naturen haben keine Vorstellung von der Leidenschaft des Trunkes, der Herrschsucht, oder von den Zuständen der Verzückung, in welche Schwärmer gerathen; daher bleiben auch die Bilder solcher Zustände für sie unklar und unwirksam.

21. Endlich gehört zur Erkenntniss des Schönen das Wissen seiner Bildlichkeit. Der Beschauer muss wissen, dass er es nur mit einem Bilde, und nicht mit einem Realen zu thun habe; nur dann können die idealen Gefühle, der Genuss des Schönen eintreten. Jede Täuschung, welche das Bild für ein Reales nehmen lässt, hebt den idealen Genuss auf und erweckt lediglich reale Gefühle. Die Sperlinge, welche die gemalten Trauben des Zeuxis anpickten, befanden sich in dieser Täuschung; dennoch werden sie diese Trauben nicht für schön gehalten haben. Auch für das Naturschöne gilt dieser Satz, wie bereits früher (II. 73) gezeigt worden; es ist da zwar ein Reales vorhanden; allein erst wenn der Beschauer dasselbe nur als ein Bild betrachtet und behandelt, kann der Genuss seiner Schönheit eintreten.

22. Kant behauptet mit Unrecht, dass der Genuss des Naturschönen von dem des Kunstschönen verschieden und mit moralischen Gefühlen gemischt sei (VII. 162). Er bezieht sich zum Beweis auf das Schlagen der Nachtigall, was nur so lange gefalle, bis man erfahre, dass ein Knabe dieses Schlagen nachmache. Es mag richtig sein, dass der Genuss in solchem Falle dann aufhört; aber nur weil man sich ärgert, getäuscht worden zu sein und weil man bei dem Naturschönen keine Vermischung mit Kunstschönem leiden mag.

B. Die Arten des Genusses.

1. Die Natur der durch das Schöne erweckten idealen Gefühle ist bereits früher (I. 54) ausführlich entwickelt worden. Da das Wesen alles Schönen nur aus den idealen Gefühlen verständlich ist, so musste die Untersuchung dieser Gefühle gleich im Anfange der Darstellung geschehen. Diese idealen, durch das Bild des Realen erweckten Gefühle, bilden den Gegensatz zu den, durch die realen Gegen-

stände erweckten realen Gefühlen. Nur das dem Schönen anhaftende Sinnlich-Angenehme bringt in die idealen Gefühle einen geringen realen Zusatz, der aber nur dazu dient, die Bestimmtheit und Kräftigkeit jener zu erhöhen.

2. Diese idealen Gefühle bilden das, was man den Genuss des Schönen nennt. Dieser Genuss kann sehr mannichfach sein, weil die idealen Gefühle alle Arten der realen Gefühle in ihrer Weise wiederholen. Schmerz, Freude, Ehrfurcht, Andacht, Verzweiflung, Seeligkeit in allen Abstufungen und Besonderungen können in dem Genuss des Schönen vorkommen. Bei dem Kunstwerk führt die in ihm enthaltene Lösung schliesslich zu dem Gefühl einer Lust oder einer Erhebung, mit dem der Genuss desselben endet.

3. Der Genuss tritt mit Nothwendigkeit im Beschauer ein, wenn die oben dargelegten Bedingungen des Wahrnehmens und Wissens bei ihm vorhanden sind. Der Genuss ist dann keine Sache des Beliebens, sondern eine regelmässige Folge. Je nach dem Grade und der Vollständigkeit dieser Erkenntniss ist der Genuss selbst verschieden. Aber selbst bei dem Dasein der vollen Erkenntniss können andere Umstände den Genuss stören oder nicht zu Stande kommen lassen. Diese Ausnahmen erschüttern die Gesetzlichkeit der einzelnen Vorgänge nicht, sondern sind nur die Folgen ihrer mannichfachen Verwicklungen.

4. Zu diesen Hemmungen des Genusses gehören heftige reale Gefühle und Affekte. In dem heftigen Zorn, oder in der Freude über das Wiedersehen eines verloren geglaubten Kindes oder in der Angst vor einem Gewitter ist die Empfänglichkeit für die idealen Gefühle trotz aller genauen Erkenntniss des schönen Gegenstandes oder Ereignisses aufgehoben. Bei der feinern Natur der idealen Gefühle werden sie hier von den realen Gefühlen verdrängt. Der Schiffbrüchige fühlt nicht die Erhabenheit des Seesturmes und der zornige Lehrer nicht die Schönheit des von ihm ausgescholtenen Knaben. Erst, wenn die realen Gefühle der Seele bis zu einem gewissen Grade gedämpft sind und die Wogen des Affektes zu niederen Wellen sich gesenkt haben, beginnen die idealen Gefühle sich zu zeigen.

5. Dagegen ist es für den Genuss des Schönen nicht erforderlich, dass die realen Gefühle vollständig verschwunden sind und eine gänzliche Gleichgültigkeit in die Seele eingetreten ist. Insbesondere ist das Kunstschöne in seiner Wirksamkeit kräftig genug, um mässig starke reale Gefühle, mit welchen man an es herantritt, zu überwinden, so weit sie mit den in dem Kunstwerk dargestellten nicht übereinstimmen. Mancher geht mit Sorgen und Kummer in das Theater und verlässt es nach dem gesehenen Lustspiele in heiterer Erhebung.

6. Sind die realen Stimmungen dem Inhalte des Kunstwerkes entsprechend, so dienen sie sogar zur Steigerung seiner Wirkung. Schon der Instinkt lässt solche Werke aufsuchen, welche dem eignen gegenwärtigen Gefühl zusagen. Nach dem Abschied aus dem Vaterhause sucht man Trost in einem Gedicht, in einem Gemälde ähnlichen Inhaltes. In der gottbegeisterten Stimmung sucht man die erhabenen Gemälde Raphael's, Michel Angelo's, Murillo's auf; oder den Klang eines feierlichen, aus der Kirche ertönenden Chorals. Die reale gleiche Stimmung lässt das Kunstwerk nicht allein viel inniger empfinden, sondern das reale Gefühl wird auch durch die Macht des Schönen in seine ideale Form umgewandelt und damit dem trauernden Herzen, dem sorgenvollen Gemüth jene Beruhigung, jene Linderung gewährt, von der bei Gelegenheit der Lösung im Kunstwerke gesprochen worden ist. Aus dieser Bedeutung der realen Stimmung, in der an das Schöne herangetreten wird, erklärt es sich, dass der Genuss nicht allein bei verschieden gestimmten Personen ein verschiedener ist, sondern dass auch der Genuss desselben Kunstwerkes bei derselben Person zu verschiedenen Zeiten verschieden sein wird.

7. Zu den Hemmungen des Genusses des Schönen gehören auch die Störungen der Aufmerksamkeit während der Betrachtung desselben. Schon das Material des Kunstwerkes zeigt oft Verletzungen, Mängel, welche die Reinheit des Bildes beschädigen. In dem Marmor treten falsche Adern hervor; antike Statüen sind verstümmelt; die alten Freskenbilder sind verblasst oder verletzt; bei der Ausführung eines Musikwerkes geschehen kleine Fehler; die Aufführung eines Drama's bleibt in einzelnen Rollen mangelhaft. Im Konzert oder Theater wird man durch schwätzende Nachbarn, oder durch grosse Hitze belästigt und selbst bei dem Lesen einer Dichtung bleibt man gegen störende Zwischenfälle nicht völlig geschützt.

8. Soll ein voller Genuss des Schönen Statt haben, so muss man deshalb im Stande sein, die Aufmerksamkeit von solchen Störungen, welche nie völlig abgehalten werden können, abzuziehen oder das Fehlende aus sich zu ergänzen. Wo ein Talent, oder eine natürliche Empfänglichkeit für ein bestimmtes Kunstschöne besteht, zeigt sich das ideale Gefühl so stark, dass dergleichen äusserliche Störungen mit Leichtigkeit überwunden werden.

9. Nur bei prosaischen Naturen, bei zerstreuten Menschen stört jede Kleinigkeit; es genügt, dass ein Theaterzettel fällt, oder ein Schauspieler sich verspricht, oder dass ein Fremder in den Saal tritt, um den Genuss des Schönen völlig zu unterbrechen. Es war ein Zeichen von Göthe's Unempfänglichkeit für Musik, dass er verlangte,

die Bewegungen der Spieler im Orchester sollten für die Zuhörer verdeckt bleiben. Der wahre Musiker wird von dergleichen Nebendingen so wenig gestört, wie der Maler von kleinen Verletzungen des von ihm betrachteten Gemäldes.

10. Wenn in dieser Weise die Erkenntniss eines Schönen gewonnen und zugleich die Seele von starken realen Gefühlen befreit ist und kleine Störungen von sich abgehalten hat, so tritt die Wirkung des Schönen, der Genuss, mit Nothwendigkeit ein. Allein bei der Mannichfaltigkeit dieser Vorbedingungen und ihrer Grade ist es erklärlich, dass dieser Genuss nicht überall und immer der gleiche sein kann; es lassen sich in ihm besondere Arten unterscheiden, von denen hier die wichtigern zu betrachten sind. Der Genuss des Schönen ist entweder ein vollständiger oder ein beschränkter; ein unbefangener oder ein bewusster; ein wahrer oder ein falscher.

11. Vollständig ist der Genuss eines Schönen, wenn die Bedingungen desselben vollständig vorhanden und die Hemmnisse vollständig beseitigt sind. Es erhellt, dass dieser Genuss, als der höchste, nur selten erreicht werden kann. In der Regel bleiben bei dem Beschauer einzelne Hemmnisse, welche ihn diesen höchsten Genuss nicht erreichen lassen. Bald ist es ein Mangel in dem scharfen Wahrnehmen, bald in dem beziehenden Denken, bald in der Kenntniss der Bedeutung, bald eine widersprechende Stimmung, bald eine schwächere Empfänglichkeit, welche für Störungen zu reizbar ist; irgend eines von diesen genügt, um die Vollständigkeit des Genusses aufzuheben. Je grösser das Kunstwerk ist, je reicher in seiner Mannichfaltigkeit, um so leichter kann Einzelnes unerkannt bleiben, um so längere Zeit bedarf es zu seiner Betrachtung und um so eher können Störungen sich eindrängen.

12. Der beschränkte Genuss ist deshalb die Regel; allein er ist der grössten Abstufungen fähig; er kann dem vollständigen Genuss nahe kommen; er kann auch bei einzelnen elementaren Empfindungen stehen bleiben. Je nachdem die Sinne scharf, die Kenntnisse ausreichend, die Aufmerksamkeit genügend und die Stimmung entsprechend ist, müssen daher in den einzelnen Beschauern die grössten Unterschiede des Genusses eintreten und es wäre ein Wunder, wenn nur bei zwei Personen der Genuss in Umfang und Stärke für ein Kunstwerk der gleiche wäre. Selbst ein und derselbe Mensch wechselt in dem Genuss desselben Kunstwerkes; bei jedem Male ist er für ihn ein anderer. So wie man nach Heraklit nicht zweimal in denselben Fluss treten kann, so kann man nicht zweimal in denselben Genuss eines Kunstwerkes eintreten.

13. Besonders wirksam zeigen sich hier die Unterschiede in den natürlichen Anlagen, in Erziehung, Ausbildung und Lebenserfahrungen. Wo ein Talent für eine besondere Kunst besteht, ist auch ein feinerer, dem entsprechender Sinn damit verbunden, und die stete Beschäftigung mit der bestimmten Kunst lässt die Bedeutung ihrer Bilder und Elemente bis in das Feinste bekannt und geläufig werden. Es ist natürlich, dass diese von der Natur begabten Menschen den Genuss des Schönen ihrer Kunst in höchstem Maasse erreichen.

14. Erziehung und Bildung kann diesen natürlich feinen Sinn nicht ersetzen; insbesondere fehlt dann die Unmittelbarkeit des Genusses; es drängt sich zu viel Ueberlegung dazwischen. Indess kann durch Uebung selbst das sinnliche Organ in seiner Feinheit gesteigert werden, und was dem Genuss an Unmittelbarkeit in solchem Falle abgeht, wird durch die weit reichenden Beziehungen des Denkens in anderer Weise ersetzt. — Der Stand, die Lebensweise, das Klima, die Nationalität zeigen einen grossen Einfluss auf den Genuss des einzelnen Schönen. Der Jäger liebt Jagdstücke, der Seemann Bilder des Seelebens, sei es in Dichtung oder in Gemälden. Die Jugend liebt die Schilderungen der leidenschaftlichen Liebe, der Heldenthaten des Ritter- und Räuberthums; der Mann zieht die Werke vor, in denen die grossen Interessen der Gesellschaft und des Staates in erhabenen Bildern ausgebreitet sind; der Greis wendet sich mehr den Bildern der beruhigten, betrachtenden, erwägenden Stimmungen, dem Allegorischen und Symbolischen zu. Der Sinn für Schönheit kann bei allen diesen der gleiche sein; allein die Kenntniss des seelenvollen Realen und die Empfänglichkeit für besondere Stimmungen und Gemüthszustände ist bei ihnen verschieden und deshalb auch der Genuss, obgleich das verschiedene Schöne den gleichen Kunstwerth besitzt. Der Theater-Direktor sagt bei Göthe:

„Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen;
„Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
„Wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen,
„Und Jeder geht zufrieden aus dem Haus."

15. Diese verschiedene Bildung und Empfänglichkeit hindert auch nicht, dass ein Kunstwerk von allen Gliedern eines Volkes als ein Schönes erkannt und empfunden werde; nur der Grad und die Art des Genusses ist bei den Einzelnen verschieden. Die jugendlichen und die weniger gebildeten Personen halten sich mehr an die Einzelheiten des Kunstwerkes; ihr Genuss ist elementar, aber hier stark. Die Schönheit der Form und der Einheit des Kunstwerkes

wird von ihnen weniger empfunden, als das Mannichfache für sich in seiner Lebendigkeit. Erst die reifere Bildung, die Beruhigung der realen Gefühle, welche in dem Mannesalter eintritt, stellt die Form und die Einheit des Kunstwerkes ebenso hoch wie die Fülle und die Tiefe des Inhaltes.

16. Der unbefangene Genuss des Schönen unterscheidet sich von dem bewussten nicht durch die Stärke und Art der Gefühle, sondern dadurch, dass bei dem bewussten Genuss neben der Erkenntniss des vorliegenden einzelnen Schönen auch die Begriffe und Gesetze des Schönen überhaupt und seiner Wirksamkeit auf die menschliche Seele gekannt sind, während bei dem unbefangenen Genuss diese Gesetze zwar ebenso wirksam sind, wie dort, aber als solche von dem Geniessenden nicht gewusst werden. Der Unbefangene erkennt das ihm gebotene Schöne und hat dessen Genuss, aber er weiss nicht, wie dieses einzelne Schöne die allgemeinen Gesetze des Schönen verwirklicht und wie und weshalb dieses Schöne ihm einen Genuss gewährt, und welcher Art dieser Genuss ist. Er geniesst, ohne sich um das Allgemeine zu kümmern, während der bewusst Geniessende auch dieses Allgemein für sich und seine Verwirklichung in diesem Falle erkennt.

17. Man hat oft, selbst in den Systemen, behauptet, dass das Denken der Feind des Gefühls sei, dass der Genuss des Schönen durch das hinzutretende Denken und die Kenntniss der in ihm sich verwirklichenden Gesetze beschädigt oder aufgehoben werde. Solchen Anklagen liegt eine gänzliche Verwirrung der Begriffe von Sein und Wissen zu Grunde. Beide sind, wie früher (I. 12) dargelegt worden, zwar in ihrem Inhalte identisch aber nach der Form, in der sie diesen Inhalt besitzen, unendlich verschieden. Die Wahrnehmung dieser Blume hat genau mit ihr selbst den gleichen Inhalt; darauf beruht die Wahrheit der Wahrnehmung; allein trotzdem ist sie von der Blume auch verschieden und dieser Unterschied gilt der Form, in der der Inhalt dieser Blume gefasst ist. Bei der Blume selbst ist der Inhalt in der Seinsform gefasst, bei der Wahrnehmung in der Wissensform. Das Wahrnehmen selbst ist die Brücke, auf der der Inhalt aus der Seinsform in die Wissensform überfliesst.

18. Die Gefühle gehören nur zu den seienden Zuständen der Seele; das Denken zu den Wissens-Zuständen derselben. Das Denken kann mithin nie selbst ein Gefühl sein, sondern kann es nur zu seinem Gegenstand nehmen. Damit wird aber das Gefühl so wenig zerstört, wie die Blume durch die Wahrnehmung derselben; vielmehr hat das denkende Beobachten das grösste Interesse, das Gefühl, als

seinen Gegenstand, sich zu erhalten. Es ist mithin eine lächerliche Anklage, das Denken für kalt und gefühllos zu erklären. Sein Werth ist gerade, dass es nicht selbst das Gefühl ist, dass es weder warm noch kalt ist, sondern das Gefühl nur erkennt. So wenig wie das Gefühl selbst denken kann, so wenig kann das Denken selbst fühlen.

19. Beide sind vielmehr besondere Zustände in der Seele, welche nur in ursachlichem Zusammenhange stehen, und durch die Einheit der Seele selbst mit einander geeint sind, ohne dadurch ihren Unterschied zu verlieren. Nun kann allerdings durch das Denken, wenn es sich auf Anderes wendet, ein in der Seele vorhandenes Gefühl geschwächt werden; allein immer nur dann, wenn das Denken nicht bei diesem Gefühl und seinen Beziehungen zu anderm Seienden stehen bleibt, sondern sich in andere Gebiete verliert. Bleibt dagegen das Denken bei diesem Gefühl, als seinen Gegenstand, so wird vielmehr das Gefühl gesteigert; die Seele erreicht für diesen Fall den höchsten Grad von Fülle und Einheit, indem derselbe Inhalt dann in ihr zugleich in der Seins- und Wissensform besteht.

20. Dieser letzte Fall ist nun bei dem bewussten Genuss des Schönen vorhanden. Das Denken bleibt hier bei dem einzelnen Schönen und seinem Genuss stehen; es weiss aber beides nicht blos als ein Einzelnes, sondern erkennt zugleich die mannichfachen Bestandtheile und Elemente in ihnen und die vielfachen Beziehungen, durch welche es mit Anderm verbunden ist. Der bewusste Genuss erfasst in dem Einzelnen zugleich das Allgemeine und indem das Wissen sich steigert, wächst auch seine Folge, das Gefühl. Die Strahlen des Wissens, welche bei dem bewussten Genuss nach allen Richtungen sich ausbreiten und das Einzelne in seiner Verbindung mit Anderm beleuchten, wirken auch auf das Gefühl zurück und lassen dieses selbst zu höherem Grade ansteigen.

21. Der bewusste Genuss ist deshalb sowohl nach seinem Gefühl wie nach seinem Wissen der höhere im Vergleich zu dem unbefangenen. Es ist ein Irrthum, jenen wegen des grössern, in ihm enthaltenen Denkens für kalt und matt zu erklären und gegen die Wissenschaft des Schönen deshalb anzukämpfen, weil sie den Genuss des Schönen zerstöre. Man will statt dessen ein »geistiges Anschauen« (Schelling) oder ein »intuitives Erkennen« (Schopenhauer) einführen, allein diese Worte verlangen ein Unmögliches, nämlich ein Denken, was zugleich ein Fühlen, und ein Fühlen, was zugleich ein Denken ist, eine Mischung, die wenn sie möglich wäre, die Vorzüge von beiden Zuständen der Seele vernichten würde. Der bewusste Genuss ist der

des Kritikers und Aesthetikers; der unbefangene Genuss ist der des grossen Publikums.

22. Es bleibt noch der Gegensatz des falschen und wahren Genusses des Schönen. Ersterer entsteht dann, wenn, abgesehen von der Wirkung des Sinnlich-Angenehmen im Schönen, sich reale Gefühle in die idealen eindrängen. Diese realen Gefühle beschädigen die idealen und stören damit den wahren Genuss. Sie können sehr verschiedener Art sein. Bildwerke, Gemälde, Dichtungen können in ihren Darstellungen die Regeln der Keuschheit oder Schaam verletzen und dadurch, wie früher (I. 318) gezeigt worden, bei Personen mit starker sinnlicher Reizbarkeit, die realen sinnlichen Gefühle der Geschlechtslust erwecken, und von der idealen Auffassung abführen. Viele Gemälde und Dichtungen sind absichtlich zu diesem Zwecke gefertigt; sie scheiden damit von dem wahren Schönen aus und fallen im besten Falle nur unter das verzierende Schöne. Wirkliche Kunstwerke, wie die Leda und Jo Correggio's, die Venus von Medicis, die Dichtungen Ariost's und Boccacio's werden durch solchen falschen Genuss nicht erniedrigt; vielmehr trifft der Tadel den Beschauer, welcher seine Sinnlichkeit so wenig im Zaum halten kann, dass das reale Gefühl das ideale unterdrückt.

23. So wie hier die zu starke Sinnlichkeit den Genuss verfälscht, kann er auch durch zu grosse Schaam gehindert werden. Diese hemmt die Vorbedingung des Genusses, die Betrachtung des Kunstwerkes. Man schlägt die Augen nieder oder wendet sich von dem Buche weg, weil man den Anblick des die Schaam verletzenden Bildes nicht ertragen kann. Während der lüsterne Mensch sich zu tief in die Betrachtung des Bildes verliert, aber um eines falschen Genusses willen, hält der verschämte Mensch schon die Betrachtung des Bildes von sich ab, obgleich die Sinnlichkeit bei ihm gar nicht geweckt ist. Für den Genuss des Schönen ist der eine Zustand so falsch wie der andere, wenn auch ihr moralischer Werth sehr verschieden ist. Im Allgemeinen kann die Kunst die Anforderung stellen, dass man beide realen Gefühle im Interesse der idealen Gefühle der Schönheit zu bekämpfen lerne.

24. Ein anderes dem Schönen fremdes Gefühl ist das der Frömmigkeit, der Andacht und der sittlichen Erhebung. So hoch auch der Werth dieser Zustände für das reale Leben steht, so gehören sie doch nicht in die ideale Welt, wo sie den reinen Genuss des Schönen nur hemmen, wenn sie als reale Gefühle sich eindrängen und die idealen unterdrücken. Schon der Genuss einer schönen Landschaft leidet durch die dabei stattfindenden frommen Betrachtungen

und Beziehungen auf die Weisheit und Güte des Schöpfers. Ebenso leidet die Schönheit der Psalmen und andern erhabenen Dichtungen des alten Testaments, wenn sie als ein durchaus Reales, von Gott Geoffenbartes aufgefasst und mit realer Inbrunst, ohne eignes Urtheil, in's gläubige Gemüth aufgenommen werden. Dasselbe gilt von den Gebeten vor den Bildern der Mutter Gottes. Der Genuss der Schönheit der Sixtinischen Madonna geht verloren, wenn eine Büssende, wie Gretchen, vor dem Gemälde niederkniet und um Hülfe aus der Noth bittet. Auch die Fabeln verlieren ihre Schönheit, wenn man sie nur als Mittel behandelt, um die Regeln der Moral einzuprägen. Schiller sagt (Briefe über ästhetische Erziehung, S. 112): »Es ist »ein falscher Genuss, ein ernsthaftes und pathetisches Gedicht wie »eine Predigt, und ein naives und scherzhaftes wie ein berauschendes »Getränk in sich aufzunehmen. Solche Leser sind geschmacklos ge»nug, von einer Tragödie oder Epopöe, wenn es auch eine Messiade »wäre, Erbauung zu verlangen; an einem anakreontischen Liede neh»men sie dagegen unfehlbar ein Aergerniss.«

25. Ein drittes falsches, das Schöne störende Gefühl ist die Neugierde. Sie macht sich bei den epischen und dramatischen Dichtungen, insbesondere bei den Romanen geltend. Der Leser, ergriffen von der Spannung der Situation, vergisst gewissermaassen die Bildlichkeit derselben; sein Interesse beschränkt sich darauf, den Ausgang zu erfahren und zu wissen, ob die Liebenden die Hindernisse überwinden, ob die Böscwichter die Strafe und die Guten den Lohn erhalten werden. Dieses Interesse ist in dieser Stärke ein falsches reales und nichts anderes, als Neugierde. Sie hindert die Erkenntniss aller Schönheiten der Dichtung; mit Hast wird nur dem Ende zugejagt und jedes Verweilen des Dichters bei Episoden und bei Ausmalung der Situationen wird trotz ihrer Schönheit nicht als ein Schönes, sondern als ein Hemmniss empfunden, was flüchtig überlesen oder gar überschlagen wird.

26. Die grössere Dichtung soll allerdings auch eine Spannung über ihren Ausgang erwecken; allein diese Spannung muss selbst eine ideale bleiben, welche nicht hindert, dem Fortgange der Handlung in Ruhe und Aufmerksamkeit zu folgen. Für den Kenner ist diese Spannung um so geringer, als von ihm bei einem guten Kuntwerk der schliessliche Ausgang schon aus den ersten Scenen im Allgemeinen ersehen werden kann. Die innere Harmonie des Kunstwerkes lässt den Kenner schon in dem Anfange auch das Ende fühlen. Die bestimmtere Lösung ist dann das allein Spannende; dieser Zustand bleibt rein ideal und bildet selbst einen Theil des wahren Genusses. Ein

gutes Epos oder Drama, ein guter Roman kann sogar mehrmals, und selbst hintereinander gelesen werden, ohne dass der Genuss abnimmt, wenn er auch der Art nach ein anderer wird. Bei dem zweiten Lesen tritt die Schönheit des Einzelnen stärker hervor, weil der Leser den Bau des Ganzen bereits kennt; er kann nunmehr das Ebenmaass und die Begründung des Einzelnen deutlicher erfassen und sich daran erfreuen.

27. Ein viertes reales Gefühl, was sich störend einmengen kann, ist die Eitelkeit. Grosse Dichter haben in ihren Werken die Fürsten gefeiert, von denen ihnen Schutz und Ehre zu Theil geworden. Virgil, Horaz, Ovid preisen August; Ariost rühmt die Fürsten von Este, Tasso preist seinen Alphons von Ferrara; Corneille, Racine feiern die Könige von Frankreich. Oft verbindet sich damit die Verherrlichung der Nation. Dasselbe geschieht auch in Werken der Plastik und Malerei. Die Landsleute, wie die Fürsten werden bei solchen Werken nicht blos von idealen Gefühlen bewegt, sondern auch von den realen der geschmeichelten Eitelkeit oder des Patriotismus.

28. Aehnliches gilt für die Verherrlichung gewisser Richtungen einer Zeit. Der Künstler kann sich der Behandlung solcher, seine Zeit beherrschenden Ideen nicht entziehen, sie gehören dem Gefühlsleben seines Volkes an; sie bilden einen der seelenvollsten Stoffe für die Kunst. Allein die meisten dieser Richtungen spalten sich in Gegensätze; die Nation zerfällt in Partheien, die sich in Bezug auf solche Richtungen feindlich einander gegenüber stehen und es wird von jeder Parthei die Anforderung an den Künstler gestellt, dass er ihre Richtung verherrlichen solle. Das wahre Kunstwerk behandelt aber diese Richtungen nur gegenständlich, d. h. es giebt ein getreues Bild ihrer seelenvollen Erscheinungen, ohne dass die eine auf Kosten der andern aus Partheirücksichten zurückgestellt wird. Dies hindert indess nicht, dass die Darstellung nach den besondern Arten des Schönen bald in das Erhabene, bald in das Schöne, bald in das Komische idealisirt werden kann. Das grössere Kunstwerk bietet in der Regel von selbst die sich ergänzenden Gegensätze solcher Richtungen und Bestrebungen. Der Künstler steht bei alledem hinter seinem Bilde; seine eigene politische oder religiöse oder soziale Gesinnung darf aus dem Bilde nicht erkennbar sein; je vollkommner er dies erreicht, desto treuer und vollkommner ist seine Darstellung.

29. Allein wenn diese Unpartheilichkeit schon für den Künstler eine schwere Aufgabe bleibt, so ist sie es noch mehr für den Beschauer. Er ist in der Regel mit solcher objektiven Behandlung nicht zufrieden; er nimmt Parthei für die Personen des Bildes, welche

seiner realen Gesinnung und Richtung entsprechen und diese Einmischung der realen Stimmung wird meist so stark, dass sie den reinen Genuss des Kunstwerkes stört. Alle Dichtungen, in denen seine Parthei nicht als die bessere geschildert wird, nicht als die Siegerin aus dem Kampfe hervorgeht, gewähren dem Partheimanne keinen Genuss; selbst die hohe Schönheit solcher Werke bleibt ihm dann verborgen, während er mittelmässige Leistungen, welche seiner Gesinnung schmeicheln, hoch erhebt und sich selbst an ihren Mängeln erfreut. Die politischen Lieder oder Romane und Bilder der Gegenwart geben dazu genügende Beläge, und selbst die Künstler haben unter dieser Einmischung realer Interessen zu leiden.

30. Endlich ist es auch die Gelehrsamkeit, welche mit ihren realen Interessen sich in den Genuss des Schönen eindrängen und ihn verfälschen kann. Es ist die reale Lust des Wissens, welche sich dabei vordrängt und die idealen Gefühle hemmt. Dieser falsche Genuss herrscht namentlich in den Residenzen und Mittelpunkten der Intelligenz. Man sucht da das Schöne mit grossem Eifer auf, und es bietet sich hier für alle Künste in reichem Maasse dar; allein die aus dem Uebermaass des täglichen Geniessens hervorgehende Abstumpfung des Gefühls lässt allmählig die kritische Richtung hervortreten und weder in den Museen, noch in den Konzertsälen und Theatern den reinen Genuss bestehen. Es wird nur noch nach den Fehlern und Mängeln des Kunstwerkes gesucht. Anstatt sich an den schönen Bestandtheilen eines Werkes zu erfreuen, wird an seinen Mängeln festgehalten und in deren Erkenntniss und Hervorhebung die Freude des eignen Besser-Wissens, gegenüber dem Künstler gesucht. Man geniesst nicht, um zu geniessen, sondern um zu kritisiren und zu streiten.

31. Eine andere Art falschen Interesses tritt bei den Künstlern hervor, wenn es sich bei ihnen um den Genuss von Werken ihrer Kunstgenossen handelt. Man wird bemerken, dass in solchen Fällen der Genuss des Künstlers ein sehr geringer ist. Es geschieht dies nicht aus Neid oder Eifersucht; auch der durchaus wohlwollende Künstler behandelt das Kunstwerk eines Schülers oder Kollegen nicht als den Gegenstand eines unbefangenen idealen Genusses, sondern als die Lösung einer gestellten Aufgabe. Nicht das fertige Werk ist ihm das Nächste, sondern die Art seiner Entstehung, die Weise, wie es die Schwierigkeiten der Kunst überwunden, wie es das gestellte Ziel erreicht hat. Der betrachtende Künstler kann dabei sich über die gute Lösung der Aufgabe freuen, er kann die Schönheit gern anerkennen; aber diese Freude ist nur die reale des Wissens, der über-

wundenen Schwierigkeiten, nicht die ideale Lust an der Schönheit des Werkes an sich. Es ist das bei viel beschäftigten Künstlern eine Folge der Abstumpfung ihres Gefühls und der fortwährenden Beschäftigung mit der Lösung der Aufgaben ihrer Kunst. Die Lösung, als Leistung interessirt sie mehr als das fertige Werk für sich.

C. Das Urtheil über das Schöne.

1. Das Urtheil überhaupt ist ein Vorgang in dem Wissen der Seele; mit den Gefühlen und Begehren hat es nichts gemein. Das Urtheil ist nach der gewöhnlichen Auffassung die Subsumtion eines Einzelnen oder Besondern unter eine allgemeine Regel. Man meint, das Allgemeine schwebe nur über dem Einzelnen und dieses werde nur darunter geschoben. Allein das Allgemeine, die Begriffe sind in dem Einzelnen selbst enthalten; sie bilden einen wirklichen Bestandtheil desselben und das Urtheil ist deshalb vielmehr die Erkenntniss, dass ein Allgemeines in einem Besondern oder Einzelnen enthalten ist. Bei dem Urtheil ist die Kenntniss des Allgemeinen, sei es ein Begriff oder ein Gesetz, das Erste; erst nachher tritt das zu beurtheilende Einzelne durch Wahrnehmung oder Mittheilung in das Wissen ein und wenn mit Hülfe des trennenden und vergleichenden Denkens jener Begriff oder jenes Gesetz als in diesem Einzelnen enthalten oder nicht enthalten erkannt ist, spricht das Urtheil dies in bejahender oder verneinender Weise aus.

2. So bildet sich das Urtheil: dieses Einzelne hier ist eine Eiche, wenn in demselben die allgemeinen, vorher schon gewussten Merkmale der Eiche gefunden werden. So bildet sich das Urtheil: diese Worte sind eine Beleidigung, wenn in denselben die Merkmale der Ehrverletzung erkannt werden. Ebenso kann sich auch nur das Urtheil über die Schönheit eines Gegenstandes bilden. Es müssen die allgemeinen Begriffe und Gesetze des Schönen vorher und für sich gekannt sein; es werden demnächst durch trennendes und beziehendes Denken diese Bestimmungen aus dem einzelnen, zu beurtheilenden Schönen ausgesondert und je nach dem Ergebniss der Gegenstand für schön oder nicht schön erklärt.

3. Wenn das Urtheil über die Schönheit hiernach sich ebenso wie über jede andere Frage bildet, so sollte erwartet werden, dass dieses Urtheil die gleiche Sicherheit, wie in andern Gebieten erlangen und die gleiche Uebereinstimmung Mehrerer, wie dort, darüber stattfinden werde. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Urtheile über das

einzelne Schöne sind nicht nur an sich oft verschieden; es besteht hier auch noch eine besondere Schwierigkeit, wenn es darauf ankommt, die Richtigkeit des Urtheils zu begründen und die Gegner davon zu überzeugen.

4. Diese Thatsache ist allbekannt und in dem Sprichwort: »*De gustibus non est disputandum*« anerkannt. In keinem andern Gebiete ist dies in diesem Grade der Fall. In der Mathematik, in den Naturwissenschaften entstehen wohl Streitfälle; allein sie werden bald zur allgemeinen Uebereinstimmung gebracht und damit beseitigt. Auch im Recht, in der Moral ist die Uebereinstimmung leichter zu erreichen. Wenn dies im Gebiet des Schönen schwerer ist, so liegt es in Umständen, welche nur zum Theil dem Wissen angehören. Bleibt man zunächst bei den Vorgängen im Wissen stehen, so kann der Streit daher kommen, dass über das Allgemeine, über die Begriffe und Gesetze des Schönen unter den Streitenden keine Uebereinstimmung herrscht; es kann aber auch sein, dass die Erkenntniss des einzelnen Schönen, was beurtheilt wird, mangelhaft geblieben ist, endlich kann der Grund darin liegen, dass die Auffindung der allgemeinen Bestimmungen des Schönen in dem Einzelnen nicht mit der Sicherheit und Leichtigkeit sich vollzieht, wie in andern Gebieten.

5. Viele Uneinigkeiten in der Beurtheilung des Schönen werden sich auf einen dieser drei Fälle zurückführen lassen. Diese Fälle treffen keine gegenständliche Eigenthümlichkeit des Schönen, sondern einen Mangel der Wissenschaft oder des Erkennens der urtheilenden Personen. In der That ist die Wissenschaft des Schönen noch nicht zu der Festigkeit und Allgemeingültigkeit vorgeschritten, wie sie für andre Gebiete erreicht ist, und wie sie nöthig ist, um eine gemeinsame Grundlage für die Beurtheilung des Einzelnen abzugeben. Ebenso ist die volle Erkenntniss des Einzelnen bei den grösseren Kunstwerken eine Aufgabe, welche schwieriger und umfassender ist, als in andern Gebieten, und das Allgemeine des Schönen ist endlich in dem einzelnen Kunstwerke oft so verhüllt und in einander verwebt, dass seine Aussonderung und Erkenntniss besondere Schwierigkeiten bietet.

6. Allein diese in dem Wissen liegenden Hindernisse reichen nicht zu, die grossen Gegensätze in der Beurtheilung des Schönen, wie sie die Erfahrung zeigt, vollständig zu erklären. In dem Gebiet des Schönen tritt vielmehr noch ein eigenthümlicher Umstand hervor. Während in allen andern Gebieten die Sicherheit des Urtheiles um so grösser wird, je mehr das Gefühl des Urtheilenden dabei aus dem Spiele bleibt, ist in dem Schönen umgekehrt dieses Gefühl zur sichern

wundenen Schwierigkeiten, nicht die ideale Lust an der Schönheit des Werkes an sich. Es ist das bei viel beschäftigten Künstlern eine Folge der Abstumpfung ihres Gefühls und der fortwährenden Beschäftigung mit der Lösung der Aufgaben ihrer Kunst. Die Lösung, als Leistung interessirt sie mehr als das fertige Werk für sich.

C. Das Urtheil über das Schöne.

1. Das Urtheil überhaupt ist ein Vorgang in dem Wissen der Seele; mit den Gefühlen und Begehren hat es nichts gemein. Das Urtheil ist nach der gewöhnlichen Auffassung die Subsumtion eines Einzelnen oder Besondern unter eine allgemeine Regel. Man meint, das Allgemeine schwebe nur über dem Einzelnen und dieses werde nur darunter geschoben. Allein das Allgemeine, die Begriffe sind in dem Einzelnen selbst enthalten; sie bilden einen wirklichen Bestandtheil desselben und das Urtheil ist deshalb vielmehr die Erkenntniss, dass ein Allgemeines in einem Besondern oder Einzelnen enthalten ist. Bei dem Urtheil ist die Kenntniss des Allgemeinen, sei es ein Begriff oder ein Gesetz, das Erste; erst nachher tritt das zu beurtheilende Einzelne durch Wahrnehmung oder Mittheilung in das Wissen ein und wenn mit Hülfe des trennenden und vergleichenden Denkens jener Begriff oder jenes Gesetz als in diesem Einzelnen enthalten oder nicht enthalten erkannt ist, spricht das Urtheil dies in bejahender oder verneinender Weise aus.

2. So bildet sich das Urtheil: dieses Einzelne hier ist eine Eiche, wenn in demselben die allgemeinen, vorher schon gewussten Merkmale der Eiche gefunden werden. So bildet sich das Urtheil: diese Worte sind eine Beleidigung, wenn in denselben die Merkmale der Ehrverletzung erkannt werden. Ebenso kann sich auch nur das Urtheil über die Schönheit eines Gegenstandes bilden. Es müssen die allgemeinen Begriffe und Gesetze des Schönen vorher und für sich gekannt sein; es werden demnächst durch trennendes und beziehendes Denken diese Bestimmungen aus dem einzelnen, zu beurtheilenden Schönen ausgesondert und je nach dem Ergebniss der Gegenstand für schön oder nicht schön erklärt.

3. Wenn das Urtheil über die Schönheit hiernach sich ebenso wie über jede andere Frage bildet, so sollte erwartet werden, dass dieses Urtheil die gleiche Sicherheit, wie in andern Gebieten erlangen und die gleiche Uebereinstimmung Mehrerer, wie dort, darüber stattfinden werde. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Urtheile über das

einzelne Schöne sind nicht nur an sich oft verschieden; es besteht hier auch noch eine besondere Schwierigkeit, wenn es darauf ankommt, die Richtigkeit des Urtheils zu begründen und die Gegner davon zu überzeugen.

4. Diese Thatsache ist allbekannt und in dem Sprichwort: »*De »gustibus non est disputandum*« anerkannt. In keinem andern Gebiete ist dies in diesem Grade der Fall. In der Mathematik, in den Naturwissenschaften entstehen wohl Streitfälle; allein sie werden bald zur allgemeinen Uebereinstimmung gebracht und damit beseitigt. Auch im Recht, in der Moral ist die Uebereinstimmung leichter zu erreichen. Wenn dies im Gebiet des Schönen schwerer ist, so liegt es in Umständen, welche nur zum Theil dem Wissen angehören. Bleibt man zunächst bei den Vorgängen im Wissen stehen, so kann der Streit daher kommen, dass über das Allgemeine, über die Begriffe und Gesetze des Schönen unter den Streitenden keine Uebereinstimmung herrscht; es kann aber auch sein, dass die Erkenntniss des einzelnen Schönen, was beurtheilt wird, mangelhaft geblieben ist, endlich kann der Grund darin liegen, dass die Auffindung der allgemeinen Bestimmungen des Schönen in dem Einzelnen nicht mit der Sicherheit und Leichtigkeit sich vollzieht, wie in andern Gebieten.

5. Viele Uneinigkeiten in der Beurtheilung des Schönen werden sich auf einen dieser drei Fälle zurückführen lassen. Diese Fälle treffen keine gegenständliche Eigenthümlichkeit des Schönen, sondern einen Mangel der Wissenschaft oder des Erkennens der urtheilenden Personen. In der That ist die Wissenschaft des Schönen noch nicht zu der Festigkeit und Allgemeingültigkeit vorgeschritten, wie sie für andre Gebiete erreicht ist, und wie sie nöthig ist, um eine gemeinsame Grundlage für die Beurtheilung des Einzelnen abzugeben. Ebenso ist die volle Erkenntniss des Einzelnen bei den grösseren Kunstwerken eine Aufgabe, welche schwieriger und umfassender ist, als in andern Gebieten, und das Allgemeine des Schönen ist endlich in dem einzelnen Kunstwerke oft so verhüllt und in einander verwebt, dass seine Aussonderung und Erkenntniss besondere Schwierigkeiten bietet.

6. Allein diese in dem Wissen liegenden Hindernisse reichen nicht zu, die grossen Gegensätze in der Beurtheilung des Schönen, wie sie die Erfahrung zeigt, vollständig zu erklären. In dem Gebiet des Schönen tritt vielmehr noch ein eigenthümlicher Umstand hervor. Während in allen andern Gebieten die Sicherheit des Urtheiles um so grösser wird, je mehr das Gefühl des Urtheilenden dabei aus dem Spiele bleibt, ist in dem Schönen umgekehrt dieses Gefühl zur sichern

Leitung des Urtheils nicht zu entbehren. Man pflegt deshalb die Urtheile über das Schöne treffend »Geschmacks-Urtheile« zu nennen, d. h. Urtheile, welche sich zugleich auf das Gefühl stützen. Mit »Geschmack« ist figürlich der Sinn hervorgehoben, bei dem das Urtheil sich wesentlich auf das Angenehme oder Unangenehme des Gegenstandes stützt.

7. Diese Eigenthümlichkeit erklärt sich aus dem Begriffe des Schönen. So wie das Prinzip des Schönen auf den idealen Gefühlen ruht, welche es als Bild realer Gefühle in dem Beschauer erweckt, so wie alles Besondere in diesem Gebiete aus jenem obersten Grundsatze sich ableitet, so ist es natürlich, dass auch das Urtheil über das einzelne Schöne auf das ideale Gefühl gestützt wird, was es in dem Urtheilenden erregt, d. h. dass das Urtheil nicht blos aus den Thätigkeiten des Wissens, wie in andern Gebieten sich ableitet, sondern auch aus den von dem Schönen erweckten Gefühlen. Da nun der Genuss des Schönen, wie oben gezeigt worden, bei mehreren Personen ein sehr verschiedener ist und eine völlige Gleichheit hier kaum zu erreichen ist, so erklärt sich hieraus nicht nur die Verschiedenheit des Urtheils über das Schöne an sich, sondern auch die Schwierigkeit einer Vereinigung entgegengesetzter Ansichten, indem das Gefühl gegen die Gründe des Denkens und Schliessens unempfindlich bleibt.

8. Es bestehen somit in dem Gebiete des Schönen an sich zwei Wege für das Urtheil; der eine ist der allgemeine, welcher sich innerhalb des Wissens hält; der andere ist der besondere, welcher sich auf den Eindruck des schönen Gegenstandes auf das Gefühl stützt und je nach dessen Befriedigung tadelt oder lobt. Im Leben und in der grossen Mehrzahl der Fälle wird der letztere Weg eingeschlagen und das Wissen höchstens nachher zur Rechtfertigung hinzugenommen; in wissenschaftlichen Beurtheilungen versucht man den ersten Weg; allein auch der gewissenhafteste Kritiker bemerkt bald, dass er ohne Rücksicht auf sein Gefühl und seinen Geschmack nicht fortkommen kann.

9. Bei näherer Betrachtung zeigt sich ein zweifacher Grund für diese Unentbehrlichkeit des Gefühls im Urtheil über das Schöne. Die einzelnen Bestimmungen des Schönen können allerdings auf Regeln zurückgeführt werden; allein im Kunstwerke ist das Schöne nicht die Verwirklichung einer einzigen Regel, sondern das Ergebniss eines Zusammentreffens mehrerer, die einander gegenseitig beschränken und erst in dem einzelnen Werke die bestimmte Gränze ihrer gegenseitigen Geltung erhalten. Nun kann wohl die Wissenschaft verschiedene Regeln aufstellen, auch über deren gegenseitige Beschränkung

neue Regeln geben; allein es ist ihr unmöglich, für das einzelne Schöne diese Gränze zu setzen, weil ihre allgemeine Natur sie daran hindert.

10. So wird die Bildlichkeit des Schönen durch seine Idealisirung beschränkt; ebenso das Formschöne durch das Seelische. Das Ebenmaass der Seele in dem Idealschönen darf nicht bis zur Erkältung der Gefühle fortgehen; das Naturalistische darf das Extreme nicht auf Kosten der Form zu weit treiben; das Einfach-Schöne kann sich mit dem Erhabenen verbinden, aber es findet seine Schranke an diesem; das Hässliche muss als Element in das Kunstwerk eintreten, aber es wird sein Maass durch das Gesetz der Verarbeitung beschränkt.

11. Es besteht daher in dem einzelnen Werke nichts, was nicht aus einem solchen Kampfe verschiedener, einander beschränkender Regeln des Schönen hervorginge. Diese Begränzung des einen durch das andere kann die Wissenschaft durch neue Regeln zu bestimmen versuchen; aber dies kann nicht bis zu dem einzelnen Schönen fortgeführt werden. Die letzte Bestimmtheit dieser Begränzung verschiedener, einander beschränkender Regeln, wie sie in dem einzelnen Kunstwerk verwirklicht ist, liegt ausserhalb der Regel, mithin ausserhalb des Mittheilens; sie fällt dem Gefühl unmittelbar anheim, und diese das Urtheil mit bestimmende Wirksamkeit des Gefühls ist es, welche mit: Geschmack, Takt, Instinkt u. s. w. bezeichnet wird. Dies gilt ebenso für den Künstler, wie für den Beschauer.

12. In den Gebieten der Logik, der Mathematik, der Naturwissenschaften, des Rechts findet nicht das Gleiche statt, weil hier die Begriffe sich an bestimmte Merkmale heften und von allem Andern völlig absehen. Es kommt da nur darauf an, diese Merkmale in dem Einzelnen aufzusuchen, um des richtigen Urtheils sicher zu sein. Allein in dem Gebiete des Schönen greifen die Bestimmungen in einander, beschränken einander, heben einander auf und das Schöne besteht nicht blos in der Darstellung einzelner begrifflicher Merkmale, sondern in Verwirklichung eines Seelischen und Lebendigen, was nur durch eine Reihe kollidirender Regeln bezeichnet werden kann, deren Begränzung aber nur am einzelnen Schönen dargestellt werden kann. Der letzte Anhalt, ob das Rechte getroffen worden, ist daher nur im Gefühl zu finden. Bei der Beurtheilung der Moralität einer einzelnen Handlung findet ein ähnliches Verhältniss, wie bei dem Schönen statt.

13. Der zweite Grund liegt in der Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes. Indem das Kunstwerk sich nicht blos in die wesentlichen Bestimmungen des Schönen auflösen lässt, sondern einen Reich-

thum zeigt, der sich aus mannichfachen Gestalten, Farben, Tönen, Personen, Handlungen bildet; indem dies Mannichfache in eine Einheit zusammengefasst und einer Lösung zugeführt werden muss, kann es kommen, dass die Regeln des Schönen bei einzelnen dieser Bestimmungen erfüllt, bei andern verletzt sind. Ein völlig fehlerfreies Kunstwerk wird kaum aufzuzeigen sein. Die Mängel können in den Werken mittelmässiger Künstler allmählig so zunehmen, dass zuletzt nur Einzelnes zu loben übrig bleibt.

14. Danach müsste sich das Urtheil über das Kunstwerk als Ganzes aus der Summe dieser einzelnen Urtheile zusammensetzen. Allein diese Einzel-Urtheile lassen sich weder addiren noch subtrahiren, man kann sie nur neben einander stellen. Das Kunstwerk ist aber Eines; es verlangt ein Urtheil über seine Schönheit. Die Wissenschaft kann nun wohl eine Bestimmung im Schönen für wichtiger erklären, als die andere; allein die schliessliche Abwägung des Guten und Schlechten im einzelnen Kunstwerk bleibt schwankend und so muss auch hier das Gefühl die letzte Entscheidung geben, ob die Vorzüge eines Werkes die Mängel verdecken, ob sie überwiegen oder nicht.

15. Wenn somit das Gefühl als ein Bestimmungsgrund des Urtheils über das Schöne nicht entbehrt werden kann, dies Gefühl aber nach dem Obigen von den Zufälligkeiten der Anlagen, der Erziehung, der Lebens-Schicksale, der augenblicklichen Stimmung abhängig bleibt, welche der Einzelne nie ganz von sich abthun kann, so ergiebt sich der wichtige Satz, dass das Urtheil über das Einzelne in dem Gebiet des Schönen und der Kunst nie die Gewissheit und Allgemeingültigkeit erreichen kann, wie in andern Gebieten der Natur und des Lebens. Jedem Urtheil über das Schöne haftet ein Element an, was dem schönen Gegenstande nicht sachlich zugehört, sondern aus den persönlichen Verhältnissen des Urtheilenden hervorgeht.

16. Dieses Element ist aber nicht so bedeutend, dass es die Allgemeingültigkeit des Urtheils völlig aufhöbe und jedes Urtheil über das Schöne zu einem rein Zufälligen umwandelte. Vielmehr kann ein grosser Theil der Gründe auf die Regeln der Wissenschaft zurückgeführt werden und selbst für das Gefühl giebt es eine Kultur, welche dasselbe der Zufälligkeit bis zu einem hohen Grade entkleiden kann. Diese Ausbildung des Gefühls erfolgt nicht durch die Wissenschaft, sondern durch die Anschauung und das Studium der vorhandenen Kunstwerke. Indem diese Werke die Lösung jener Kollisionen der Regeln und die richtige Begränzung des Allgemeinen in dem Einzelnen anschaulich darstellen, ersetzen sie die Lücke der Wissen-

schaft in ähnlicher Weise, wie diese Lücke in der Moral durch die Sitte des Volkes ergänzt wird. Es bildet sich dann durch den langen Verkehr mit den Meisterwerken einer Kunst der gute Geschmack d. h. jene Reizbarkeit der idealen Gefühle, welche jeden Verstoss gegen die Lösungen der Kollisionen im Schönen, wie sie die Meisterwerke darstellen, sofort unangenehm empfindet, und nur von Werken, die jenen entsprechen, sich befriedigt fühlt.

17. Indem so der Geschmack, oder die Empfänglichkeit für den Genuss des Schönen nach den besten Kunstwerken bestimmt und ausgebildet werden kann, wird er selbst ein fester, auf dem wirklich Schönen fussender Maassstab und verliert das Zufällige, was dem Gefühl an sich anhaftet. Für einen so gebildeten Geschmack bleiben dann nur die Zufälligkeiten der augenblicklichen Stimmung zu überwinden und ein sorgsamer Kritiker versteht auch deren Einfluss durch wiederholten Genuss möglichst auszugleichen.

18. Aus dieser Darlegung erhellt, weshalb in dem Gebiete des Schönen die Anschauung und das Studium der vorhandenen Kunstwerke sowohl für den Künstler, wie für den Kritiker von einer viel höhern Bedeutung ist, als das Aehnliche für andere Gebiete und Thätigkeiten des realen Lebens. In diesen leitet sich das Urtheil über den einzelnen Fall rein aus dem Wissen, ohne Zuziehung des Gefühls ab; nur im Schönen ist das ideale Gefühl oder der Geschmack bei Erzeugung und Beurtheilung des Schönen nie ganz zu entbehren; aber er kann sich von dem blinden Zufalle befreien, indem er sich an dem Besten heranbildet, was die Kunst bereits geschaffen hat.

19. Es folgt aus dieser Eigenthümlichkeit des Urtheils über das Schöne zugleich, dass dessen Wahrheit mit der Zahl der darin Uebereinstimmenden an Wahscheinlichkeit zunimmt; ein Moment, das in andern Wissenschaften keine Geltung hat. Indem jedem Urtheil über das Schöne ein zufälliges, aus der Person herkommendes Element anhaftet, werden diese Zufälligkeiten sich um so mehr gegen einander aufheben, je mehr Personen dasselbe Urtheil abgeben. Es ist derselbe Fall, wie bei den Berechnungen der Statistik. Die Wahrscheinlichkeit, dass das Urtheil über ein Kunstwerk das wahre sei, steigt deshalb mit der Zahl der ihm zustimmenden Personen. Deshalb hat das Urtheil des Publikums in diesem Gebiete eine viel höhere Bedeutung als in Fragen der Natur, der Volkswirthschaft und des Rechts; eine Eigenthümlichkeit, die man bisher wohl stillschweigend anerkannt, aber nie wissenschaftlich abzuleiten und zu begründen vermocht hat. Der einzelne Kritiker kann viel leichter irren, als das Publikum auf die Dauer; die vollkommenste Kenntniss der Aesthetik schützt ihn

davor nicht. Der dauernde Beifall des Volkes hat deshalb mit Recht zu allen Zeiten als das sicherste Zeichen gegolten, dass der Künstler ein wahres Kunstwerk geschaffen hat. Könnte das Urtheil allein aus der Wissenschaft abgeleitet werden, so wäre dieser Satz nicht zu rechtfertigen. Der mittelmässige Künstler, dem dieser Beifall des Volkes fehlt, will ihn deshalb auch nicht gelten lassen, oder tröstet sich mit dem Urtheil der Nachwelt.

XI. Die Erzeugung des Schönen.

A. Die Bestandtheile der Erzeugung.

1. So wie das Schöne, insbesondere als Kunstwerk ein Gegenstand von reichem, mannichfachem Inhalt ist, so ist auch dessen Erzeugung durch den Künstler kein Werk des Augenblicks und selbst der rein geistige Theil desselben ist keine plötzliche That des Genies, sondern erfordert eine sorgsame Vorbildung und eine mannichfache Thätigkeit, die oft Monate und Jahre des Lebens in Anspruch nimmt. Man hat bei der Untersuchung die Erzeugung eines Schönen zu trennen von den Vorbedingungen derselben und von den äussern Umständen, die daneben unterstützend eintreten können. Wenn zunächst jene Erzeugung selbst betrachtet wird, so lassen sich in ihr die Vorgänge rein innerhalb der Seele von der äussern Ausführung und Versinnlichung des innern Bildes unterscheiden. Hiernach wird die Darstellung sich zu ordnen haben.

2. Die Beobachtung des Seienden bleibt auch hier die Quelle der Wahrheit. Es stehen ihr aber hier besondere Schwierigkeiten entgegen. Die Ausführung eines Kunstwerkes kann wohl in ihren sinnlichen Theilen wahrgenommen werden, allein die innern Vorgänge entziehen sich der Beobachtung eines Dritten und der Forscher bleibt, wenn er nicht selbst ein Künstler ist, auf die Mittheilungen beschränkt, welche grosse Künstler von ihrem Schaffen gemacht haben. Diese fliessen aber spärlich, beschränken sich auf Einzelnes, sind in vielen Büchern zerstreut und schwer zusammen zu bringen. Das meiste findet sich noch in Briefen und Gesprächen der Künstler. In neuerer

Zeit sind diese von Dichtern, Komponisten und andern Künstlern sorgfältiger gesammelt und veröffentlicht worden. Lehrreicher ist noch der persönliche Verkehr mit bedeutenden Künstlern.

3. Im Allgemeinen ist für den Künstler die Beschaffung des Stoffes zu seinem Werke das erste. Dieser Stoff ist dasselbe, was auch das seelenvolle Reale genannt worden ist, insofern es sich zu einem bestimmten Unternehmen oder einer bestimmten Situation gestaltet. Wenn früher bei dem Schönen vier Bestandtheile unterschieden worden sind, so trennen sich diese in Bezug auf die Erzeugung eines Schönen in der Weise, dass der Stoff oder das seelenvolle Reale und dessen Idealisirung vorzugsweise das Ergebniss der innern Thätigkeit sind, die Verbildlichung desselben und das Sinnlich-Angenehme im Schönen mehr das Ergebniss der äussern Ausführung.

4. Der Stoff als das seelenvolle Reale ist der wirklichen Welt zu entnehmen. Um in demselben ein solches Reale, was sich zum Stoffe eines Schönen eignet, aufzufinden, gehört jene Auffassung dazu, welche früher (I. 290) besprochen worden ist und welche durch ihre Richtung auf das Ideale dieses auch unter der Prosa der wirklichen Welt zu entdecken vermag. In den meisten Fällen kann es aber bei dem Realen, wie es die Welt bietet, nicht verbleiben; es bedarf einer Ergänzung und Umarbeitung, welche oben (II. 108) als Komposition bezeichnet und näher dargelegt worden ist.

5. So zeigt der innere Vorgang bei Herstellung eines Schönen theils eine Auffindung des Stoffes innerhalb des Realen, theils eine Komposition, theils eine Idealisirung. Betrachtet man diese Vorgänge nach der Art ihrer Entstehung, so erfolgen sie in einer zweifachen Weise. Der Vorgang ist zum Theil ein plötzlicher, momentaner, bei dem das Ergebniss fertig und auf einmal in der Seele steht; und zum andern Theile ist der Vorgang ein allmähliger, wobei das Ergebniss durch das verständige Denken und die Anwendung von Regeln nach und nach gewonnen wird. Hiernach ist die innere Thätigkeit bei Erzeugung eines Schönen entweder Konception oder Reflexion. Bei jener ist das fertige innere Bild oder das Einzelne das erste; bei dieser ist die Kenntniss der Regeln, das Allgemeine das erste; unter deren Leitung wird erst das Besondere gefunden.

6. Die Beschaffung des Stoffes erfolgt vorzugsweise auf dem Wege der Konception. Selbst da, wo das Reale sich so günstig bietet, dass es kaum noch einer Komposition daneben bedarf, ist dennoch die Auffindung desselben, die Erkenntniss seiner seelenvollen, zum Stoffe eines Kunstschönen sich eignenden Natur Sache einer plötzlichen Erleuchtung. Hunderte sehen dasselbe Reale, auch der

Künstler hat es wohl schon wahrgenommen oder früher davon gehört und gelesen, ohne etwas Besonderes daran zu finden, bis ihn plötzlich das Seelenvolle und der künstlerische Stoff darin erfasst.

7. Wo die Komposition in grösserem Maasse zu dem Realen hinzutreten muss, kann auch sie sich nur mittelst der Konception vollziehen. In dieser Weise kommt dem Dichter das Gerüste zu den Dramen, zu den Romanen, zu den lyrischen Situationen mit ihren Episoden; dem Maler und Bildner die erste Gestaltung und Gruppirung der Figuren, des Beiwerkes und Hintergrundes; dem Musiker die Themen in ihrer einfachsten Gestalt mit der ihnen eigenthümlichen Modulation, aus denen das Gerippe des Musikstückes sich zusammensetzt. Auf diesem Wege der Konception kommt auch dem Baumeister der Grundgedanke, welcher seinem Bauwerke und dessen Entfaltung unterliegt, und dem Kunstgärtner die erste Eintheilung des Bodens, des Waldes und des Wassers, woraus der Park hervorgehen soll.

8. Allerdings stellt sich diese Konception nicht in der Weise ein, dass mit einem Schlage die bildliche Vorstellung des ganzen Kunstwerkes bis in das Einzelne in der Seele des Künstlers fertig stände; dies wäre ein Wunder; der Künstler wäre dann nur das todte Gefäss, in welchem es sich vollzöge. Vielmehr erfolgt bei jedem grössern Werke die Konception zu wiederholten Malen. In der Regel beginnt sie mit dem Kern, mit der Haupthandlung, mit den Hauptpersonen. Spricht deren Bild dem Dichter an, verharrt er geistig bei ihm, so setzen sich neue Konceptionen kristallisirend an diesen Kern an. Die Personen bekommen dann eine bestimmtere Gestalt, die Handlung wird inhaltsvoller, die Gegner erheben sich, es treten allmählig auch die Nebenpersonen hinzu. Später treibt die Phantasie neue Blüthen; es bilden sich die Grundzüge der Episoden und die Lösung gestaltet sich deutlicher. Dasselbe geschieht räumlich bei den bildenden Künsten. In der Musik zeigt sich die wiederholte Konception in dem Hinzutritt neuer Melodien, in der Gruppirung der Sätze innerhalb eines Stückes und der mehreren Stücke innerhalb eines grösseren Werkes.

9. Es ist nicht nöthig, dass dieser Fortgang der Konception ein stetiger sei; er kann durch Reflexionen und eine beginnende Ausführung unterbrochen werden; ja das Werk kann für eine Zeit ganz verlassen werden. Göthe hat an seinem Faust, an seinem Wilhelm Meister Jahre lang mit vielen Unterbrechungen gearbeitet und aus seinen Mittheilungen ist bekannt, dass der Inhalt dieser Werke nur stückweise und zu verschiedenen Zeiten durch Konceptionen von ihm gewonnen worden ist. Die Bildner und Maler tragen sich mit

Konceptionen oft Jahre lang, ehe sie den Entschluss zur Ausführung fassen und nun erst beginnt bei ihnen die Phantasie die Ergänzung der ersten Konceptionen. Sorgsame Musiker notiren sich die Melodien oder einen Harmoniengang, welcher ihnen plötzlich durch Konception gekommen ist; Maler skizziren flüchtig die erste Konception; beide lassen oft die weitere Fortbildung ruhen, bis ein neuer Anlass kommt und sie weiter treibt.

10. Die Konception ist der schwierigste Gegenstand für die Wissenschaft, weil sie sich der Beobachtung durch das Plötzliche ihres Hervortretens entzieht und ihre innere Bildung unbewusst erfolgt. Man nimmt sie als das Werk der schöpferischen Phantasie und als das ureigne Geschenk der Natur, da die Beobachtung lehrt, dass diese Gabe durch keinen Fleiss, keine Uebung und keine Anstrengung ersetzt werden kann. Indem diese Konception plötzlich und fertig, wie Minerva aus dem Haupte Jupiter's hervortritt, erscheint sie als ein Wunderbares, dem das Entstehen und Werden zu fehlen scheint. Alle grossen Künstler gestehen diesen plötzlichen Eintritt zu. Raphael schreibt an seinen Freund, dass die Bilder seiner heiligen Jungfrauen ihm plötzlich vor der Seele gestanden haben. Mozart sagt dasselbe von den Themen und der Skizze seiner Kompositionen und in Bezug auf Dichtung kann jeder im Kleinen Aehnliches an sich selbst erfahren.

11. Indem die Konception zur Herstellung eines Kunstwerkes unentbehrlich ist und ihre wunderbare Natur leicht als ein Göttliches aufgefasst werden kann, hat Solger den Begriff der Kunst überhaupt an diese schaffende Thätigkeit geknüpft. Das Schöne ist nach Solger »die Einheit von Thätigkeit und Produkt«. Er sagt: »Das Schöne geht von Gott aus; die Phantasie des Künstlers ist nur »eine Wirksamkeit Gottes. Der Künstler ist die in die Erscheinung »eingetretene Gottheit, nicht als einzelnes Produkt, sondern als Totalität real gewordener Schöpfungs-Thätigkeit. Wie der Künstler sich »in seinen Produkten, so schaut Gott seine Schöpfungs-Thätigkeit in »der des Künstlers an« (Erwin II. 30).

12. Die Konceptionen lassen sich selbst bei dem grossen Künstler nicht erpressen; sie sind dem Willen nicht unterthan. Sie kommen oft, wo sie am wenigsten verlangt werden, und sie bleiben aus, wo man ihrer am dringendsten bedarf. Sie erscheinen im Solger's Sinne auch in so fern als ein Geschenk des Himmels, als eine Begnadigung des eifrigen Jüngers. Indem die Konceptionen ungerufen, oft mitten in dem Getümmel der Welt sich einstellen, sucht der Künstler gern sie in dem rohsten Umriss zu befestigen, durch Schrift, Noten, Skizze;

denn so plötzlich, wie sie erscheinen, so leicht entschwinden sie ihm wieder, wenn der Künstler gehindert ist, länger bei ihnen zu verweilen.

13. Das Wunderbarste bei den Konceptionen liegt in der Vollendung, mit der sie, trotz ihrer Plötzlichkeit, in das Bewusstsein eintreten. Sie sind kein Allgemeines, was schon von früher gekannt wäre, auch kein früher Wahrgenommenes oder Gelesenes, sondern sie sind bildliche Vorstellungen, die in dieser Weise noch nie in der Seele gewesen sind. Wenn auch einzelne Züge, einzelne Umrisse in einer Konception noch schwanken, so hat sie doch ganz die Natur eines fertigen und noch nie in der Seele gewesenen Bildes, was sichtbar vor dem innern Auge steht oder hörbar dem innern Ohr erklingt.

14. Dabei enthält die Konception neben der Mannichfaltigkeit ihres Inhalts zugleich die Einheit desselben; es ist ein Bild, was in der Seele erscheint, mag es zeitlich oder räumlich sich ausbreiten. Diese Einheit in der Mannichfaltigkeit ist es vor Allem, in dem die Konception von keinem Erzeugniss der Reflexion oder des verständigen Denkens erreicht werden kann. Alle Werke, welche von einem Begriffe oder Satze aus durch blosses Nachdenken, aus allerlei Vorrath des Gedächtnisses zusammengebracht worden sind, verrathen sich durch die Aeusserlichkeit, mit der der Inhalt an einander gereiht ist, oder durch die starre Regelmässigkeit, welche das Individuelle und Mannichfache erdrückt. In dem, durch Konception gewonnenen Bilde ist die Einheit dem Mannichfachen gleichsam eingewachsen; alles ist so naturgemäss verbunden, so ursachlich verknüpft oder durch Gleichheit geeint, dass das Mannichfaltige in die Einheit und die Einheit in das Mannichfaltige verfliesst und man Mühe hat, eines von dem andern im Denken zu sondern.

15. Es entsteht nun die Frage: Wie bilden sich diese künstlerischen Konceptionen? Je wunderbarer sie erscheinen, desto dringender heftet sich das Interesse an diese Frage. Die idealistischen Systeme fanden hier keine Schwierigkeit; ihr dialektisches Spiel mit Widersprüchen fand an der geheimnissvollen Natur der Konception vielmehr eine vortreffliche Gelegenheit sich zu entfalten. Solger stand deshalb nicht an, »eine bis jetzt unerhörte Kunst zu fordern, »welche mit Bewusstsein das Unbewusste und zugleich aus diesem »jenes schüfe« (Erwin II. 277). Trotz dieser bis zum Unsinn gehäuften Widersprüche zweifelt Solger nicht an der Möglichkeit einer solchen Kunst und verlegt nur ihre Wirklichkeit in eine ferne Zukunft.

16. Die Beobachtung hat allerdings hier ein Ende; das Werden

der Konception ist nicht zu beobachten; nur durch Schlüsse aus entfernten Thatsachen lässt sich hier weiter kommen. In dieser Beziehung ist es wichtig, dass selbst den grossen Künstlern die Konceptionen zu ihren besten Werken erst gekommen sind, nachdem eine lange Vorbildung bei ihnen vorhergegangen war. Ein fleissiges Studium der vorhandenen Kunstwerke musste sich mit eigner Uebung verbinden und Jahre lang fortsetzen, ehe der Geist, selbst des grössten Künstlers die Reife erreichte, um die Konceptionen für seine grossen Werke hervortreten zu machen. Der Werth dieser Meisterwerke ist nicht blos durch die vollkommene Idealisirung und reflektirende Ueberarbeitung erreicht; schon die Komposition selbst trägt den Stempel der Grösse und Vollendung an sich und diese ist nur das Werk der Konception.

17. Die Konception kann deshalb nicht als reine Naturgabe gelten, sie ist zugleich durch eine lange umfassende Vorbildung bedingt, wie sie bei allen grossen Künstlern sich aufzeigen lässt. Ist dies der Fall, so scheint auch bei der Konception ein zeitlicher Vorgang in Aufnahme und Verbindung der Elemente statt zu haben, nur dass dieser Vorgang in dem schöpferischen Denken der Seele sich so leise vorbereitet und vollzieht, dass erst mit der Verbindung der Elemente und Vollendung der Konception jener Grad von Stärke des Wissens eintritt, welcher mit bewusstem Vorstellen bezeichnet zu werden pflegt.

18. In der Seele des Künstlers sammelt sich allmählig ein Reichthum von Elementen, welcher zu Konceptionen verwendet werden kann. Seine Beobachtung des Seelenvollen in der Natur und in dem menchlichen Handeln, sein steter Verkehr mit den Werken seiner Kunst, die Ausbildung seines Geschmackes und seine lange Uebung in der Verbindung gegebener Elemente zu einem künstlerischen Ganzen steigern diesen Reichthum, der in dem Gedächtniss aufgespeichert und bewahrt wird und geben zugleich dem verbindenden und schöpferischen Denken seiner Seele die Richtung. Es beginnt sich der Kern einer Konception in der Seele zu bilden, die in jener Richtung sich zu einem reichern Bilde gestaltet. Diese Anfänge des Denkens und Bildens sind aber so schwach, dass sie neben den kräftigern, zugleich in der Seele vorhandenen andern Vorstellungen sich nicht als solche geltend machen und erst dann als bewusste auftreten, wenn ihre Ausbildung bereits einen höhern Grad erreicht hat.

19. Gerade der Umstand, dass die erste Bildung der Konception in das Unbewusste fällt, schützt sie vor dem Einfluss der Regel als solcher, und ihrer einseitigen Wirkung. Indem die Elemente der Konception damit sich selbst überlassen bleiben, treten sie, wie die

Atome bei den chemischen Prozessen, nur in solche Verbindungen zusammen, die ihrer Natur am entsprechendsten sind. Die Konception entsteht gleichsam durch ein organisches Wachsen, wobei die Elemente sich rein durch sich selbst zu ihrer Verbindung bestimmen und gerade dadurch jene innige Einheit ihrer Unterschiede erreichen, welche sie über alles durch Reflexion Erreichte erhebt. Es ist die ganze Natur der Elemente, welche ihre Vereinung bestimmt, und nicht blos einzelne Seiten, wie sie die Regel nur fassen kann. In dieser Weise bilden sich die Anfänge der Melodien, das Skelett der Dichtung und des Gemäldes, was sich dann mit Fleisch und Blut umzieht.

20. Die Konceptionen liefern den Stoff, welcher durch bewusste Komposition dann weiter verbreitet wird. Er bildet die Unterlage des Kunstwerkes; indem er aber noch vielfach mit den Mängeln des Realen behaftet ist, tritt die idealisirende Thätigkeit reinigend und verstärkend hinzu. Diese Thätigkeit gehört mehr der Reflexion an. Insbesondere gilt dies für die Beseitigung des Störenden; in der Steigerung des Bedeutenden können Konceptionen unterstützend eintreten.

21. Diese reflektirende Thätigkeit des Künstlers wird weniger durch wissenschaftliche, für sich in ihrer Allgemeinheit gewusste Regeln geleitet, als durch den Takt, durch das instinktive Erkennen und durch den Geschmack des Künstlers. Er handelt dabei wohl nach Regeln, sie sind das Leitende und Bestimmende; aber sie sind ihm nicht als solche, nicht in ihrer wissenschaftlichen Schärfe und Absonderung von dem Einzelnen bekannt; diese Regeln liegen vielmehr verhüllt in seiner Kenntniss des Besondern und Einzelnen. Deshalb können die grossen Künstler diese Regeln vortrefflich befolgen, aber kaum jemals richtig aussprechen. Selbst Göthe's ästhetische Ansichten sind von geringem wissenschaftlichen Werthe. Herbart sagt: »Die Reflexionen grosser Künstler sind durchgehends weit mangelhafter und einseitiger, als ihre Werke.« Es ist hier wie mit der Muttersprache. Bei dieser werden die Regeln beobachtet, ohne dass man sie kennt und genauer beobachtet, als von dem, der die Sprache nach der Grammatik gelernt hat. Diese mit dem Einzelnen verschmolzene und deshalb unklare Kenntniss der Regel ist das, was man Takt nennt; der Geschmack tritt dann als Gefühl noch ergänzend hinzu, wo der Takt für die Gestalt des Einzelnen nicht ausreicht.

22. Der äussere Theil der Erzeugung des Kunstwerkes sondert sich in die Skizze und in die Ausführung. Die Skizze ist nicht der Anfang der Ausführung, sondern eine Herstellung des Werkes in einem leichtern, schneller zu gestaltenden Material, wobei der

Künstler sich auf die wesentlichen Bestandtheile beschränkt. Die Studie ist ein vollständig ausgeführtes, aber nur elementares Kunstschöne, was später einem Kunstwerk eingefügt werden kann. Je mehr eine Kunst für die Ausführung ihrer Werke der Hülfe dritter Personen bedarf, je mehr die handwerksmässige und mechanische Thätigkeit dabei eintreten muss, desto wichtiger wird die Skizze und desto sorgsamer muss sie gearbeitet werden.

23. Die Skizze geschieht, um an ihr zunächst zu prüfen, ob das Bild der Phantasie in seiner sinnlichen Darstellung sich bewährt, ob der Stoff zur künstlerischen Gestaltung in dem Material der bestimmten Kunst sich eignet. Diese Frage kann selbst der erfahrene Künstler ohne solche Probe nicht sicher beantworten. Sie dient ausserdem, um an dieser ersten sinnlichen Darstellung leichter zu erkennen, wo der Stoff noch der Nachhülfe durch Komposition oder Idealisirung bedarf. Die Mängel treten mit der Versinnlichung deutlicher hervor. Die Skizzirung geschieht ferner, um den Grundgedanken zu befestigen und dafür zu sorgen, dass sein Ebenmaass bei der spätern Ausführung nicht durch eine einseitige Verbreitung des Stoffes oder durch ein Ueberwuchern der Episoden, des Formschönen oder des Sinnlich-Angenehmen gestört werde.

24. Die Skizze ist endlich das Zeichen, dass der Künstler mit seinem Werke in allen wichtigern Theilen bei sich fertig und im Klaren ist. Beginnt die Ausarbeitung des Werkes, ehe die Skizze vollendet ist, so geschieht es leicht, dass die, in das Einzelne gehende Ausführung das Ebenmaass und die Einheit des Ganzen verliert und zu einer andern Entwicklung führt, als worauf es im Anfange angelegt war. Man kann daher bei Dramen und Romanen leicht bemerken, ob ihre Ausführung begonnen hat, ehe die Skizze des Ganzen fertig war. Gewöhnlich steht dann das Ende und die Lösung in keiner vollen Uebereinstimmung mit dem Anfang und der Grundlage. Selbst bei Göthe tritt dies in seinen beiden grossen Romanen und im Faust I. Theil hervor, bei denen nach seinen eignen Erklärungen die Ausführung in dieser Art zu früh begonnen hat.

25. In der Baukunst verwandelt sich die Skizze wegen des Mechanischen der Ausführung in einen vollständigen; bis in das Einzelne gehenden Aufriss und Grundriss. In der Plastik wird aus demselben Grunde die Skizze als Modell in Thon sorgsam ausgeführt. In der Malerei nimmt die Skizze an Bedeutung ab. Kleinere Sachen werden von geübten Künstlern unmittelbar ausgeführt; bei grossen Werken haben aber auch die Meister zuvor ihre Kartons gefertigt. Viele solcher Vorarbeiten sind noch vorhanden, denen die Ausführung

nicht nachgefolgt ist. In der Musik beschränkt sich die Skizze auf eine Stimme, auf die Melodie und die Theile der Harmonie und Modulation, welche von den hergebrachten Regeln des Generalbasses abweichen. In der Dichtkunst tritt die Skizze nur für die grössern Werke mit Handlungsbildern ein; sie regelt da den Gang der Begebenheit, das Auftreten der einzelnen Personen, die Eintheilung der Scenen und der Lösung. Sowohl von Schiller wie von Göthe sind solche Skizzen vorhanden, zu deren Ausführung die Dichter nicht gekommen sind.

26. Die Ausführung enthält die vollständige Darstellung des innern Bildes in dem Material der betreffenden Kunst nach Anhalt der Skizze. Je mehr dies Material dem Realen angehört und seine Behandlung der mechanischen und handwerksmässigen Kräfte bedarf, desto weniger hat die Kunst an dieser Ausführung Theil. Deshalb kann ein kunstvolles Bauwerk, wie der Kölner Dom, selbst 500 Jahre nach dem Tode des Künstlers, der den Plan schuf, noch in gleicher Vollkommenheit, wie von diesem selbst, ausgeführt werden. Auch in der Plastik ist die Ausführung in Marmor, der Guss in Erz nach Vollendung des Modells eine Thätigkeit, wo der Künstler nicht unbedingt nöthig ist. Doch ist das Material hier schon so weit idealisirt, dass die letzte vollendende Hand oder Leitung des Künstlers für die Schönheit des Werkes nicht wohl entbehrt werden kann.

27. In der Malerei fällt bereits die Ausführung dem Künstler selbst zum grössten Theile zu. Nur kunstgeübte Schüler können im Nebensächlichen ihn vertreten; die Kenner wissen aber auch dann die Hand des Meisters und des Schülers in dem Gemälde zu unterscheiden. In der Plastik und Malerei werden lebende Modelle von Thieren und Menschen nicht blos bei der Skizze, sondern auch bei der Ausführung benutzt. Der Bau des menschlichen Körpers ist so kunstvoll und dabei bis in das Einzelne so seelenvoll, die Veränderung der Formen erstreckt sich bei jedem Wechsel der Stellung über alle Glieder bis zu den feinsten Muskeln und Nerven, dass hier der Künstler der unmittelbaren Unterstützung der Natur nicht wohl entbehren kann. Diese Benutzung lebender Modelle kann indess übertrieben werden. Viele Bilder beweisen, dass grosse Künstler auch ohnedem das Schwierigste zu leisten vermögen; die Farnesische Stiergruppe, das jüngste Gericht von Michel Angelo, die Transfiguration von Raphael konnten nicht nach lebenden Modellen unmittelbar ausgeführt werden.

28. In der Dichtung ist bei der Geistigkeit ihres Materials dessen Handhabung die leichteste und die Ausführung geschieht des-

halb immer durch den Dichter selbst. Dasselbe gilt für die Musik, wenn man die Ausführung auf die volle Ausarbeitung der Partitur beschränkt. Nur selten und ungern haben sorgfältige Komponisten die Ausarbeitung der Nebenstimmen oder der Harmonie ihren Schülern überlassen.

29. Da indess in der Musik der sinnlich wahrnehmbare Ton das eigentliche Material derselben ist und die Noten nur die gedächtnissmässigen Zeichen dafür sind, so kann allerdings der Komponist die wirkliche Ausführung seiner mehrstimmigen Werke nicht selbst übernehmen. Es wird eine Hülfe dritter Personen nöthig, die aber selbst künstlerischer Natur ist und von ihm geleitet werden kann. In der Dichtkunst sind dagegen nicht der Laut der Worte, sondern die Sprachvorstellungen das Material, welches dem Leser auch durch blosse Schriftzeichen geboten werden kann. Deshalb gehört weder das Vorlesen noch die Aufführung von Dramen zur Ausführung des dichterischen Werkes, sondern bildet die plastische und musikalische Zuthat des aus diesen Künsten entnommenen und mit der Dichtung verbundenen Schönen.

30. Bei den mannichfachen und mit einander kollidirenden Regeln des Schönen, ist es für den Künstler schwer, sein Kunstwerk für fertig und abgeschlossen zu erklären. Er kennt dessen Mängel und es drängt ihn, an deren Verbesserung fortgesetzt zu arbeiten. Auf der andern Seite fordert die Einheit und Harmonie des Werkes, dass die Bedingungen seiner Erzeugung in dem Künstler sich während der Ausführung nicht erheblich ändern; dass die Phantasiethätigkeit, die Fertigkeit, die Stimmung und die Lust an der Arbeit während der Erzeugung und Herstellung des Werkes sich möglichst gleich erhalten.

31. Es ist deshalb ein Ende, ein Abschluss nothwendig und nichts ist gefährlicher für ein Kunstwerk, als wenn der Künstler erst nach Jahren es zu beendigen oder zu verbessern beginnt. Das »Nonum prematur in annum« des Horaz ist für Anfänger wahr, aber für wirkliche Dichter falsch. Göthe's »Götz von Berlichingen« in der zweiten Bearbeitung giebt einen Belag hierzu. Ebenso der zweite Theil des »Faust.« — Grosse Künstler trennen sich in der Regel leicht von ihren beendeten Werken. Die Fülle ihrer Phantasie, die Menge neuer Konceptionen treibt sie zu neuen Arbeiten; ihre Richtung geht auf das Schaffen, nicht auf das Geniessen des Geschaffenen. Insofern kann man sagen, dass der Künstler von allen Menschen am wenigsten seine Werke geniesst.

B. Der Styl in der Kunst.

1. Indem jedes Kunstwerk das Erzeugniss eines bestimmten Künstlers ist, erhält dasselbe einen Zusatz, welcher nicht mehr aus den Gesetzen des Schönen überhaupt und seinen Arten, noch aus der Besonderung desselben, wie sie hier dargelegt worden, abgeleitet werden kann, sondern welcher seinen Ursprung in der Persönlichkeit des Künstlers hat. Hierauf beruhen die Begriffe des Styls und der Manier. Nur die Manier gilt als ein Fehler; der Styl dagegen wird bald als eine erlaubte, bald eine nothwendige Bestimmung im Schönen behauptet. Sein Begriff gehört zu den schwankendsten in der Kunst.

2. Die Beobachtung der Kunstwerke lässt erkennen, dass die Unterlage und Möglichkeit des Styls auf der besondern Beschaffenheit des Realen in der Welt beruht. So wie schon die unterschiedenen Eigenschaften eines seelenvollen Realen es möglich machen, dass ein und dasselbe Reale durch die Bilder verschiedener Künste dargestellt werden kann, so besteht auch innerhalb der bildlichen Elemente der einen Kunst für dasselbe Reale noch ein Spielraum, vermöge dessen der Künstler die Wahl und die Mittel erhält, dasselbe Reale in seiner Kunst auf verschiedene Weise und doch immer gleich bildlich und den Gesetzen des Schönen entsprechend darzustellen.

3. Diese Möglichkeit beruht mithin darauf, dass in der realen Welt dasselbe Seelische an verschiedene Elemente geknüpft ist, von denen jedes durch die Regelmässigkeit und Allgemeinheit seiner Verknüpfung zum Bild desselben benutzt werden kann, und dass selbst innerhalb des einzelnen Elementes eine gewisse Breite besteht, wodurch ein Mehr oder Weniger, ein So oder So gleich gut zum Ausdruck des Seelischen dienen kann, so lange nur dieser Spielraum nicht überschritten wird.

4. So hat der Maler die Farben, die Gestalt und die Schattirung; jedes ist für sich geeignet, das Seelische darzustellen; und ebenso kann bei ihrer Verbindung bald das eine, bald das andere dieser Elemente vorzugsweise zur Versinnlichung des Seelischen angewendet werden. So benutzt die Florentinische Schule mehr die Zeichnung, die Venetianische mehr die Farben, Correggio mehr die Schattirung und die Beleuchtung zum Ausdruck des Seelischen. Ebenso kann in der Plastik das Seelische mehr durch die Stellung und Haltung der Gestalt, oder mehr durch die Mienen und Geberden des Antlitzes dargestellt werden. Das Erhabene kann mehr in das Kolossale, oder mehr in das Gemes-

sene der Züge und der Haltung verlegt werden; jenes geschah bei den Aegyptern, dieses bei den Griechen.

5. So kann das Göttlich-Erhabene, als das Seelische eines Tempels mehr durch das Gränz- und Maasslose in der Ausdehnung dargestellt werden, oder mehr durch das Ebenmaass und die Einfalt der Bestandtheile. Das einfach-Schöne eines Bauwerkes kann ebensowohl durch die vollendete Harmonie des griechischen Tempels, als durch die üppige Verzierung der maurischen Bauwerke geboten werden. So kann in der Musik das Seelenvolle mehr in die Melodie und ihre Modulation, oder mehr in die Harmonie und Stimmführung, oder mehr in die Gegensätze und Fülle der Klangfarben gelegt und dadurch dieselbe Stimmung gleich gut zum Ausdruck gebracht werden. Noch grösser ist dieser Spielraum innerhalb der Dichtkunst, weil hier die Zahl der für das Bild zu benutzenden Elemente am grössten ist. Die Darstellung des Seelischen kann hier bald mehr in das innere Denken und Wollen, bald mehr in die Aeusserlichkeit und das Handeln verlegt werden; die Elemente können sich bald innerhalb des Natürlichen halten, bald aus dem Gebiet des Wunderbaren, des Zauberhaften und Phantastischen herbeigeholt werden.

6. Aber jedes dieser Elemente, von denen hier nur einzelne Beispiele genannt sind, hat zugleich auch eine Breite in sich, welche dem Künstler eine neue Wahl und Freiheit gestattet. Polyklet machte die Stellung seiner Statüen freier, indem er das eine Bein von dem Schwerpunkt befreite; Praxiteles machte die Stellung noch freier, indem er die Statüe sich auf einen fremden Gegenstand stützen liess. Endlich ist oben (II. 273) gezeigt worden, dass die Herstellung des einzelnen Schönen durch die Regeln nicht erschöpfend bestimmt werden kann. Die letzte Bestimmtheit oder gegenseitige Beschränkung der Regeln muss von dem Geschmack ausgehen, in welchem die Persönlichkeit des Künstlers sich von neuem geltend macht.

7. Indem somit drei Momente in jedem Schönen bestehen, wo die letzte Bestimmtheit nicht aus dem Gegenstande, sondern aus der Persönlichkeit des Künstlers entnommen werden muss, ist damit sowohl der Begriff des Styles, wie seine Berechtigung dargelegt. Der Styl bezeichnet die künstlerische Behandlung jener Bestandtheile des Kunstwerkes, welche ihre Bestimmung nicht aus dem Begriffe und der sachlichen Regel, sondern nur aus der Persönlichkeit des Künstlers erhalten können. Der Styl ist jedem Kunstwerk nothwendig, weil nur hierdurch diese, ausserhalb der Regel liegenden letzten Elemente desselben eine folgerechte und harmonische Durchführung erhalten können. Statt der Regel hat hier die bestimmte und feste

Persönlichkeit des Künstlers einzutreten und die Einheit in diesen an sich zufälligen Bestimmungen zu vermitteln. Es ist daher ein begründeter Tadel, wenn ein Kunstwerk ohne Styl ist; es ist damit ausgesprochen, dass jene ausserhalb der Regel liegende letzte Bestimmtheit des Werkes dem Zufall überlassen worden und ohne Uebereinstimmung in sich geblieben ist.

8. Der Styl ruht sonach immer auf der Persönlichkeit des Künstlers. Je bedeutender und ausgebildeter diese ist, desto mehr wird auch dieses persönliche Element hervortreten und in allen seinen Werken in der gleichen Bestimmtheit wiederkehren; während der Schüler und der mittelmässige Künstler in diesem Elemente schwankt und der Folgerichtigkeit entbehrt. Deshalb tritt der Styl nur bei den bedeutenden Künstlern deutlich hervor; sie allein haben, wie man sagt, einen Styl und deshalb auch eine Schule, deren Wesen in der Innehaltung und Fortsetzung dieses Styles durch die Schüler besteht.

9. Die Persönlichkeit des Künstlers, auf welche hier der Begriff des Styles gegründet worden, ist indess das Ergebniss verschiedener Kräfte. In dem einzelnen Künstler zeigen sich ebenso die Einflüsse seiner Zeit und seines Landes, wie die seiner Anlagen und seiner Thätigkeit. Indem jener erstere Einfluss ein gemeinsamer ist, der sich bei allen Künstlern einer bestimmten Epoche geltend macht, lässt sich auch in dem Styl derselben ein gemeinsames Element von einem rein individuellen trennen. Das erstere ist mehr der Ausfluss der Zeit und des Volkes überhaupt, wie die That des einzelnen Künstlers. Insofern kann auch von dem Style besonderer Nationen und Zeitepochen gesprochen werden, der in allen Werken der einzelnen ihnen angehörenden Künstler erkennbar ist. Der Begriff des Styles, wie er hier gegeben worden ist, wird dadurch nicht erschüttert. Immer handelt es sich auch bei diesem Styl besonderer Kunstepochen oder Völker um jene, ausserhalb der Regel fallenden letzten Bestimmtheiten der Kunstwerke, welche nur von der Persönlichkeit ihre Gestaltung erhalten. Diese Persönlichkeit ist hier die eines ganzen Volkes oder einer ganzen Zeit, welche sich aber immer nur durch den einzelnen Künstler verkörpern und bethätigen kann.

10. Obgleich somit die Quelle jedes Styles in der Individualität der Völker und Künstler zu suchen ist, so herrscht doch in den Stylen nicht das Chaos; vielmehr lassen sich die verschiedenen Style der Völker und Künstler nach den Besonderungen des Schönen, wie sie früher (II. 1, 80) entwickelt worden sind, näher bezeichnen, übersichtlich ordnen und der Einfluss des einen Styles auf den andern aufzeigen. Die Eigenthümlichkeit der wichtigern Stylarten entwickelt sich entweder

dadurch, dass die Formen und Elemente der einen Art des Schönen auf die einer andern übertragen und zur Darstellung ihres Inhaltes benutzt werden, oder dass die Eigenthümlichkeiten und Schranken, welche die eine Kunst durch ihr Material den Künstler innehalten lässt, auch innerhalb einer andern Kunst mehr oder weniger beibehalten werden, obgleich deren Material dazu nicht nöthigt.

11. In dieser Weise erhält z. B. bei Michel Angelo auch das einfach-Schöne einen erhabenen Ausdruck, während umgekehrt bei Raphael die Formen des Erhabenen in ihrer Strenge nachlassen und durch einfach schöne Elemente gemildert werden. In diesem Sinne hatten die Alten in der Malerei einen plastischen Styl; die Figuren in ihren Gemälden blieben vereinzelt; die Gruppirung und lebendige Verbindung, die Benutzung des Mittelgrundes fehlte, wie die »Altobrandinische Hochzeit« in auffallender Weise zeigt. So hatte die Plastik der Aegypter einen architektonischen Styl in der starren Haltung der Figuren und in dem engen Anschluss der Arme und Beine an den Leib. So drängt sich bei Paul Veronese das Komische selbst in seine Gemälde mit feierlichem und erhabenem Inhalt; Hunde und Zwerge bilden ihr Beiwerk. So verbindet sich ähnlich bei Shakespeare das Erhabene mit dem Witzigen und Humoristischen. So dringt bei den deutschen Malern des 17. Jahrhunderts der naturalistische Ausdruck in die ideale, von den Italienern überkommene Behandlung ein. So wird in allen nachklassischen Perioden, wie bei den Römern, und im 17. Jahrhundert selbst das Erhabene in formschönen Elementen dargestellt. So ist der Styl Göthe's plastisch, d. h. er stellt die Gefühle durch die sinnliche Gestaltung der Personen und ihres Benehmens und Handelns dar, während der Styl Schiller's vielleicht musikalisch genannt werden kann, indem er bald in sentimentaler, bald in pathetischer Weise bei den unbestimmten, allgemeinen Elementen der Gefühle verharrt und den Ausdruck durch die musikalischen Mittel der Sprache zu verstärken liebt.

12. Diese Stylarten beruhen im letzten Grunde auf den verschiedenen Charakteren und Anlagen der Künstler und der von ihnen vertretenen Völker. Ernste, dem Erhabenen und Ewigen zugewandte Naturen werden die Lust nicht verleugnen, aber deren Formen werden einen Anstrich von jener Grundstimmung erhalten und umgekehrt. Ist bei einem Volke eine Kunst vorzugsweise entwickelt und vorgeschritten, wie z. B. die Plastik bei den Griechen, so werden die zurückgebliebene Künste, wie die Malerei, bei demselben unwillkürlich den Ausdrucksweisen jener folgen und das Seelische auch mit ihrem Material in diesen Weisen darzustellen suchen.

13. Diese Stylarten können noch nicht als ein Mangel der Kunstwerke behandelt werden, weil auch in der realen Welt die Gefühle eine gewisse Biegsamkeit besitzen und somit der Inhalt selbst sich der ihm gegebenen Form in gewissem Maasse fügen kann. Dadurch bleibt auch bei diesen Stylarten das Grundgesetz noch unverletzt, wonach die Form nur der Ausdruck des Inhaltes sein darf; es ist auch in diesen Stylarten noch kein Zwiespalt zwischen beiden eingetreten.

14. So giebt es eine erhabene und feierliche Stimmung, die sich zur Freude neigt und es giebt eine Freude, die dem Feierlichen sich nähert. Deshalb sind die erhabenen Madonnen Raphael's trotz ihrer einfach schönen Elemente und die heitern Lunetten-Figuren Michel Angelo's in der Sixtinischen Kapelle trotz ihrer erhabenen Elemente noch tadellose Kunstwerke. Deshalb sind die Dichtungen Schiller's eben so schön wie die Göthe's, obgleich der Styl jenes sich zu dem Musikalischen neigt, während bei Göthe das Plastische vorherrscht. Indem das Seelische selbst sich nach diesen verschiedenen Formen fügt und biegt, bleibt die Harmonie zwischen Form und Inhalt im Kunstwerk unverletzt. So bleiben der Inhalt und die Charaktere bei Aeschylos in Folge seines Styles streng erhaben, während bei Euripides in Folge seines dem Schönen und Sentimentalen zugewendeten Styles, derselbe Stoff, dieselbe Mythe die Erhabenheit ablegt und ihren einfach schönen Inhalt dafür hervorkehrt. Durch diesen veränderten Styl des Euripides haben auch die Charaktere oder der Inhalt nachgegeben und sich dem Sentimentalen genähert. Damit ist die Uebereinstimmung zwischen Inhalt und Form erhalten, und die Schönheit der Dichtung ungemindert geblieben.

15. Diese Biegsamkeit des Inhaltes hat jedoch ihre Gränze. Wenn diese überschritten wird und der Inhalt der Form nicht mehr folgen kann, so geht der Styl in die Manier über. Diese Gränze ist keine scharfe und deshalb ist auch der Styl grosser Künstler nicht immer frei von Manier. Eine andere Art der Manier entsteht, wenn die Schüler und Nachfolger grosser Meister an deren Styl starr festhalten, während die Grösse des Inhaltes und der Komposition ihres Meisters ihnen verloren geht. Deshalb entwickelt sich in jeder Kunst nach klassischen Perioden eine Herrschaft des Formschönen bis zum Gezierten und Affektirten hinab, sofern nicht von Zeit zu Zeit wieder grosse Meister auftreten und an Stelle des veralteten Styles und der ausgeleerten Form neue, inhaltsvolle Ausdrucksweisen in die Kunst einführen. Nicht jedes Missverhältniss zwischen Form und Inhalt ist schon Manier; sondern zur Manier gehört, dass der Fehler auf der

Persönlichkeit des Künstlers beruht. So wie der Styl die Ergänzung des Gegenständlichen durch die Persönlichkeit im guten und berechtigten Sinne ist, so ist die Manier dieselbe Ergänzung in ihrer Ausartung, wodurch die Harmonie zwischen Inhalt und Form oder der Inhalt überhaupt verloren geht.

16. Die bisherigen Systeme bieten einen von der hier gegebenen Darstellung abweichenden und dabei schwankenden Begriff des Styles. Nach v. Rumohr ist der Styl »ein zur Gewohnheit gediehenes sich »Fügen in die innern Forderungen des Stoffes, in welchen der Künstler »seine Gestalten bildet.« Hegel (X. A. 379) billigt diese Definition und dehnt sie auf die Darstellungsweise aus, »welche den Forderungen »bestimmter Kunstgattungen und den aus dem Begriff der Sache her»fliessenden Gesetzen durchgängig entspricht.« — Beide Definitionen sind vag und treffen nicht den Begriff des Styles, der aus der Person des Künstlers und nicht aus der Sache abfliesst. Beide betonen nur, dass die Form dem Inhalt und dem Material entsprechen solle, was aber schon eine allgemeine Bedingung jedes Schönen ist und den besondern Begriff des Styles gar nicht berührt.

17. Vischer erkennt an, dass der Styl mit der Person zusammenhängt; dennoch fehlt dies Moment in seiner Definition. Styl ist nach ihm (III. 122) »der habituelle Ausdruck der objektiven Ge»walt des Genius, oder das Ideale, wie es in der technischen Gewöh»nung erscheint;« eine Definition, welche in der beliebten Weise dieser Schule das Mannichfachste durcheinander mengt, um sich in der Totalität der Idee zu erhalten. Vischer scheute sich, wie Hegel, die Persönlichkeit als das Entscheidende in die Definition des Styles ausdrücklich aufzunehmen, weil beide sich nicht erklären konnten, wie das persönliche Element in einem Kunstwerke berechtigt sein könne. Deshalb beginnt diese Persönlichkeit bei ihnen erst mit der Manier, als dem Fehlerhaften, und deshalb gehört das, was Vischer dem Style zuweiset, vielmehr in die Lehre von der Bildlichkeit des Schönen überhaupt.

18. Dass das Schöne seinen Inhalt, die Gefühle in den wahrhaften, im seelenvollen Realen gegebenen, sinnlichen Elementen bieten müsse, ist das allgemeine Gesetz jedes Schönen und gehört nicht zu dem Styl. Dasselbe gilt von der Rücksicht, die in dieser Hinsicht auf das besondere Material jeder Kunst genommen werden muss. Alles dies sind allgemeine, sachliche Bestimmungen; ihren Gegensatz bilden die letzten Bestimmtheiten des Schönen, welche sich nur aus der Persönlichkeit des Künstlers ableiten. Es ist im hohen Grade wichtig für die Wissenschaft, diese sehr verschiedenen Dinge nicht zu

vermischen und das Wort Styl nicht für beide durch einander anzuwenden, sondern für das persönliche Moment allein aufzusparen.

C. Die Vorbedingungen der Erzeugung.

1. Die Vorbedingungen zur Erzeugung des Schönen sind theils solche, welche die Person des Künstlers betreffen, theils solche, welche der Welt ausser ihm angehören. Jene kann man in die natürlichen Anlagen und in die erworbenen Eigenschaften und Fertigkeiten eintheilen. Die natürlichen Anlagen sind das Geschenk der Natur; sie umfassen die Bedingungen, welche durch keine Anstrengung, keine Uebung gewonnen und durch kein Lernen ersetzt werden können. In der Regel ist die natürliche Anlage auf eine Kunst beschränkt; wenigstens lassen sich drei Arten der Künste hierbei unterscheiden; die Anlage zu den bildenden Künsten, die Anlage zur Musik und die Anlage zur Dichtkunst. Die gleichzeitige Anlage zu mehreren dieser Kunstarten wird nur höchst selten bei einem Menschen angetroffen. Das gänzlich verschiedene Material dieser drei Arten der Künste erfordert sowohl verschiedene Sinne, wie verschiedene Fertigkeiten, und deshalb mögen sie in gleich hervorragender Stärke bei den einzelnen Menschen nicht gefunden werden.

2. Die natürliche Anlage umfasst ihrem Inhalte nach 1) eine Schärfe und Feinheit desjenigen Sinnes, aus dessen Bestimmungen das Bild der betreffenden Kunst sich zusammensetzt; 2) ein hervortretendes natürliches Geschick zur Darstellung des Seelenvollen in dem Materiale der betreffenden Kunst; 3) ein starkes und treues Gedächtniss für die Bilder und das seelenvolle Reale dieser Kunst und 4) ein überwiegend schöpferisches Denken (Phantasie) aus dem eine Fülle von Konceptionen sich mit Leichtigkeit entwickelt. In der Regel sind diese vier Momente der Anlage immer beisammen und der Künstler kann keines derselben entbehren. Lessing's Meinung, dass Raphael auch ohne Hände der grösste Maler gewesen sein würde, ist mehr geistreich als wahr. Auge und Hand, Sehen und Schaffen, Konception und Ausführung unterstützen sich gegenseitig so sehr, dass sie nur in ihrer Verbindung zur vollen Entwicklung kommen.

3. Die Anlage kann ihre Grade haben; daraus bildet sich der Unterschied des Talentes und des Genie's. Die Systeme suchen den Unterschied beider nicht in dem Grade, sondern in ihrem Inhalte. Das Talent soll mehr nachahmend, das Genie mehr schöpferisch sein;

das Genie soll die neuen Bahnen in der Entwicklung der Kunst brechen, auf denen dann das Talent weiter wandelt. Beide würden sich danach hauptsächlich durch das schöpferische Denken und durch die Grösse und Fülle der Konception unterscheiden, während die übrigen oben dargelegten Momente der Anlage bei ihnen die gleichen sein könnten. Indess so beliebt diese Definitionen in den Systemen sind, so haben sie doch wenig Werth, weil in der Wirklichkeit Talent und Genie nicht scharf abgegränzt sind, und der Streit, ob ein Anfänger Talent oder Genie habe, auf einen leeren Schulstreit hinausläuft.

4. Die Besonderung der Anlagen nach den einzelnen Künsten ist nach dem Obigen leicht zu ermessen. Das dichterische Bild ist zwar nicht sinnlich, und daher scheint der Dichter der Schärfe des Sinnes als des ersten Bestandtheiles der Anlage entbehren zu können. Allein schon oben (II. 255) ist bemerkt worden, dass der Dichter der Wahrnehmung ebenso bedarf, wie die andern Künstler; sie ist bei ihm nur eine vorausgehende. Indem der Dichter seine bildlichen Vorstellungen Allem entnimmt, müssen auch alle seine Sinne entwickelt sein, er muss einen offnen Sinn für alles ausser ihm und einen feinen innern Sinn für alles in ihm haben. Das zweite Moment, das Geschick der Verbildlichung, bezeichnet Göthe mit Fabuliren. Er rühmt selbst von sich, dass bei ihm Alles unwillkürlich zu dichterischen Bildern sich gestaltet habe. Selbst in seinen wissenschaftlichen Arbeiten kann Göthe diese dichterische Anlage nicht unterdrücken, und ist dadurch an der reinen begrifflichen Auffassung der Dinge gehindert.

5. Die natürlichen Anlagen bedürfen der verständigen Ausbildung; diese, als die zweite Vorbedingung ist für den Künstler so nothwendig, wie die natürliche Anlage. Sie sondert sich in die Bildung seines Wissens, seines Geschmackes und seiner technischen Fertigkeit. Daneben bedarf der Künstler auch der allgemeinen Bildung, wie sie die höhern Stände seiner Zeit besitzen. Was die erste, die besondere künstlerische Bildung anlangt, so liegt die Voraussetzung nahe, dass der Künstler vor Allem die Wissenschaft des Schönen und seiner Kunst sich anzueignen habe; wie man auch in andern Fächern, in Theologie, Medizin, Jurisprudenz, mit dem Studium des Allgemeinen auf der Universität beginnt, ehe man zur Praxis sich wendet.

6. Allein innerhalb der Kunst hat dieser Weg sein Bedenken. Die Erfahrung lehrt, dass die künstlerische Thätigkeit sich schwer mit dem ernsten Studium der Wissenschaften verträgt. Jene ist auf

Erzeugung des Einzelnen, des Gestalteten und Bildlichen gerichtet; dagegen widersteht das Allgemeine und Begriffliche in seiner Absonderung der Natur des Künstlers; er kennt es nur in seiner Umkleidung mit dem Besondern als Einzelnes, wo das Allgemeine gleichsam Fleisch und Blut erhalten und lebendig geworden ist. Dem wissenschaftlichen Denker gilt dagegen das Allgemeine als die Hauptsache; er will es abgesondert, für sich besitzen und es wird deshalb aus dem Einzelnen ausgetrennt und damit das Lebendige gleichsam getödtet, der organische Zusammenhang zerrissen, die Anschaulichkeit aufgehoben.

7. So stehen beide Richtungen im schärfsten Gegensatz; die Fähigkeit, ein Allgemeines rein für sich zu fassen und alle andrängende Besonderung und Vereinzelung davon abzuhalten, ist das gerade Gegentheil der künstlerischen Thätigkeit, welche das Allgemeine nur in seiner Einzelheit und sinnlichen Bestimmtheit kennt. Es ist daher natürlich, dass beide Richtungen sich in derselben Person nicht vertragen; selbst wenn die Anlagen zu beiden in dem Künstler vorhanden sein sollten, können doch nicht beide gleich geübt und entwickelt werden, ohne dass eine die andere beschädigt.

8. Daraus erklärt sich die natürliche Abneigung des Künstlers, in tiefere wissenschaftliche Studien für seine Kunst sich einzulassen; er fühlt instinktiv, dass seine schöpferische Thätigkeit und seine Konceptionen davon leiden würden. Er trennt wohl hier und da ein Allgemeines aus seinen Bildern; aber es bleibt bei vereinzelten, schwankend gefassten Gedanken, die sich schnell wieder in die bildliche Welt seiner Phantasie versenken. Deshalb enthalten die Briefe und Schriften grosser Künstler wohl einen reichen Schatz einzelner treffender Bemerkungen, aber nie ein Ganzes, nie eine geordnete Uebersicht, eine scharfe Fassung, ein Hinabsteigen zu den letzten Elementen und Grundlagen.

9. Göthe's wissenschaftliche Arbeiten liefern hierzu den besten Belag. Schiller hat noch entschiedener wie Göthe die wissenschaftliche Erforschung des Schönen angestrebt, allein mit wenig mehr Erfolg. Seine ästhetischen Abhandlungen sind voll Geist und feiner Bemerkungen; aber die dichterische Natur Schiller's hemmte ihn an der tiefern Erfassung des Allgemeinen. Befangen in den Auffassungen Kant's, bestrebte er sich, sie weiter zu entwickeln ohne zu bemerken, dass seine dichterische Auffassung ihn weit von Kant abführte. Der Reiz seiner ästhetischen Schriften liegt mehr in der lebendigen, bildlichen Darstellung, womit er die dürren Kategorien Kant's umkleidet, als in der Tiefe ihrer Ergebnisse. An beiden nationalen Dichtern hat sich der obige Satz bewährt, dass wissenschaftliches Studium und

dichterisches Schaffen sich schwer vertragen und praktisch geübt, sich gegenseitig beschädigen.

10. Wenn somit der Künstler wohl thut, sich von dem Studium der strengen Wissenschaft fern zu halten, so frägt es sich, in welcher andern Weise er seine künstlerische Ausbildung gewinnen soll. Offenbar auf dem entgegengesetzten Wege; der Künstler hat nicht mit dem Allgemeinen, sondern mit dem Einzelnen zu beginnen. Das Studium der vorhandenen Kunstwerke, die Beobachtung des einzelnen Schönen in Natur und Geschichte ist der Weg, der ihn richtig führt und seinem Wesen entspricht. Das Allgemeine wird ihm auf diesem Wege ebenfalls bekannt, aber nicht in seiner Trennung von dem Einzelnen; seine Kenntniss desselben bleibt mehr anschaulich. Er befolgt es, wie der Gebildete die Regeln seiner Muttersprache, ohne sie für sich zu kennen.

11. Aus diesem Studium des Einzelnen bildet sich von selbst diese instinktive Beachtung des Allgemeinen, welche mit Takt bezeichnet zu werden pflegt. Der Künstler kann das Allgemeine seiner Kunst nicht für sich in Regeln richtig und scharf aussprechen; allein er empfindet jede, auch die kleinste Verletzung derselben und er wird von diesem Takt bei seiner eigenen Erzeugung des Schönen sicherer geleitet, als durch die Kenntniss der wissenschaftlichen Regeln für sich. Insbesondere bietet dieses Studium des einzelnen Schönen dem Künstler zugleich den Anhalt für jene letzte Bestimmtheit des Kunstwerkes, welche durch Regeln nicht mehr bezeichnet werden kann.

12. Dieser Weg ist zugleich der richtige für die Bildung des Geschmacks, wie früher (II. 275) bereits dargelegt worden ist. Die Ausbildung der Fertigkeit in der eignen Darstellung des Schönen kann dagegen ohne Lehrer nicht geschehen. Je mehr dieser Lehrer selbst Künstler ist, desto besser für den Schüler. Der Lehrer wird dann meist unfähig sein, seine Anweisungen in allgemeinen Sätzen auszusprechen; das Allgemeine, was er ausspricht, ist bald zu eng und bald zu weit; allein es erhält sofort seine Berichtigung an der Aufzeigung des einzelnen Falles. In dieser Weise kann der Lehrer schon bei Bildung des Wissens und des Geschmacks behülflich sein und an den einzelnen Kunstwerken auf die feinern Elemente und Gesetze des Schönen aufmerksam machen.

13. Schulen, in denen zunächst das Einzelne studirt und zugleich selbst an der Darstellung des Schönen praktisch gearbeitet wird, alles unter Leitung eines grossen Meisters, sind daher der beste Weg für die Ausbildung des Künstlers. Dies gilt sowohl für die bildenden Künste, wo solche Schulen in frühern Zeiten viele bestanden

haben, wie für die Musik, wo Liszt in Weimar eine Zeit lang eine solche Schule mit Erfolg eingerichtet hatte. Konservatorien und Akademien sind dagegen schon ein Abweg zu dem Studium des Allgemeinen für sich, der mit den eben geschilderten Gefahren verknüpft ist. Die Dichtkunst hat sich von aller Schule emanzipirt und meint, mit der allgemeinen Bildung auszureichen. Allein auch hier würde der Umgang mit grossen Dichtern und ihre Hülfe und Anleitung von erheblichem Werth für den Schüler sein.

14. Hegel und Andere fordern von dem Künstler auch eine Begeisterung, mit der er an die Erzeugung des Schönen gehen solle. Hegel selbst löset indess diese Begeisterung wieder auf, wenn er sagt (X. A. 371): »sie heisst nichts Anderes, als von der Sache »ganz erfüllt werden, ganz in der Sache gegenwärtig sein und nicht »eher zu ruhen, als bis sie zur Kunstgestalt ausgeprägt, in sich ab»gerundet ist.« Dies ist keine Begeisterung mehr, sondern nur die besonnene, von seinem Zweck erfüllte Thätigkeit, wie sie zur Vollendung jeder grössern Arbeit, auch ausserhalb der Kunst, nöthig ist.

15. In der That macht hierbei der Künstler in der Herstellung seines Werkes keine Ausnahme von der Erfüllung anderer höherer Aufgaben. Er bedarf ebenso der Kenntniss seiner Aufgabe, der Mittel sie zu erfüllen, der Besonnenheit in der Wahl dieser Mittel, der Freude in dem Vollbringen, der Ausdauer trotz aller Hindernisse, wie der Staatsmann, der Feldherr, der Schiffskapitain, der Gelehrte. Der Künstler unterscheidet sich von diesen nur dadurch, dass bei ihm die Konception und damit die schöpferische Phantasie in höherem Maasse eintreten muss, als dort; aber auch jene Männer können der Konceptionen nicht ganz entbehren. Nur das Verhältniss zwischen Konception und Reflexion ist bei beiden ein anderes; in keinem Falle ist aber die sogenannte Begeisterung, wenn sie als ein besonderer, vielleicht künstlich herbeigeführter Zustand aufgefasst wird, ein Mittel, die Konceptionen reichlicher entspringen zu machen; vielmehr sind dieselben mehr das Ergebniss ruhiger, in sich gekehrter Stimmungen.

16. Neben der besondern Bildung für seine Kunst bedarf der Künstler auch der allgemeinen Ausbildung, wie sie zu seiner Zeit besteht. Er muss die allgemeinen Kenntnisse haben, er muss die in der Bildung enthaltene feinere Beobachtung und Empfänglichkeit für die Gefühle besitzen und er darf den grossen Interessen seiner Zeit in Bezug auf Staat, Religion, Gesellschaft nicht fern stehen. Er muss die Gestaltungen des Lebens im Grossen und im Kleinen kennen gelernt, die Freuden und Leiden der Liebe, der Ehe, der Familie, der Freundschaft, des Berufes selbst erfahren, er muss von

allen Leidenschaften und Affekten erfasst und mächtig geschüttelt worden sein; er muss das Rechte und das Unrechte gethan und die erhabene Ruhe als Folge des sittlichen Handelns ebenso wie die Gewissensbisse als Folge der bösen That selbst empfunden haben.

17. Erst dann hat der Künstler das Seelenvolle der realen Welt erkannt. Bücher reichen dazu nicht aus; Freud und Leid muss von ihm selbst gefühlt, das Leben selbst gesehen, der Kampf von ihm selbst gekämpft worden sein. Erst dann vermag der Künstler das Seelenvolle auch in der Geschichte, ja selbst in dürftigen Erzählungen und Legenden herauszufinden; erst dann haben seine Konceptionen die Fülle und Tiefe, wie sie das Kunstwerk bedarf. In diesem Sinne ist der Ausspruch Göthe's zu verstehen, wonach jedes Gedicht ein Gelegenheitsgedicht sein müsse. Der Dichter selbst muss die Gefühle, welche den Inhalt seines Werkes bilden, empfunden, ähnliche Situationen erlebt, ähnliche Kämpfe gekämpft haben; nur dann werden seine dichterischen Bilder das Seelische wieder spiegeln und die Form, der Ausdruck in der treffendsten Weise sich gestalten.

18. Es versteht sich, dass jene Leidenschaften und Affekte, jene heftigen Parteinahmen sich gekühlt haben müssen, ehe die dichterische Thätigkeit beginnen kann; aber die Erinnerung muss noch lebhaft und das Gemüth noch von leisen Wellen des nachtönenden Gefühles bewegt sein, wenn die Dichtung am besten gelingen soll. Aus dieser, dem Künstler nöthigen lebendigen Theilnahme für das Reale folgt, dass es falsch ist, wenn deutsche Künstler ihren Aufenthalt in Rom und Italien über die Studienzeit hinaus verlängern. Sie werden damit ihrem Vaterlande und seinen grossen Interessen entfremdet und bleiben dennoch auch in Italien Fremde. Selbst dem Familienleben treten die meisten deutschen Künstler in Italien nicht näher; sie begnügen sich mit einer Isolirung, einer auf die Kunst als solche beschränkten Lebensweise, deren unvermeidliche Folge ist, dass die Motive ihrer Werke in das Kleine oder Affektirte herabsinken. Das Genre überwuchert alles Andere.

19. Man hat es Göthe vorgeworfen, dass er den grossen politischen Interessen seiner Zeit fern gestanden und sich als kühler Kosmopolit dazu verhalten habe. Allein die hohen Interessen des Staats, der Freiheit, der Gesellschaft waren an sich für Göthe vorhanden; er hat sie im Götz und Egmont sogar zu dem Stoff seiner bedeutendsten Dichtungen genommen; es war nur dieser Inhalt in seiner unmittelbar gegenwärtigen und neuesten Gestalt, welcher Göthe weniger lebhaft bewegte. Dies ist aber kein Tadel, der ihn, als Dichter, trifft. Die Ereignisse und Männer der Gegenwart sind überhaupt kein

Stoff für die ernste Dichtung, wie früher (I. 291) gezeigt worden und Göthe hatte den richtigen Instinkt, dass die Kunst sich nicht mit Tendenzen erfüllen und zur Dienerin der herrschenden Tagesrichtungen erniedrigen dürfe; Richtungen, die meist nach Jahrzehnten in die entgegengesetzten umschlagen.

20. Es liegt diesem Tadel Göthe's eine Ueberschätzung der Interessen des Staats und des öffentlichen Lebens zu Grunde. Nachdem das deutsche Volk seit Jahrhunderten diesen Interessen sich ganz entfremdet hatte und in das private Leben versunken gewesen war, ist es erklärlich, wie mit dem Erwachen des nationalen und öffentlichen Geistes eine Ueberschätzung dieser öffentlichen Interessen eintreten konnte, die sich auch auf das Gebiet der Kunst und der idealen Welt übertrug. Allein die Wissenschaft und Kritik hat festzuhalten, dass diese geschichtlichen Schwankungen nicht die Sache selbst treffen und dass die Interessen der Familie, der Ehe, der geschlechtlichen Liebe, der Freundschaft, des geselligen Umganges, der Wissenschaft u. s. w. die gleiche Berechtigung mit jenen öffentlichen Interessen haben; dass die Menschheit keine dieser Richtungen zu ihrer vollen Entwicklung entbehren kann. Das Kunstwerk steht deshalb gleich hoch, wenn es sonst seine Bedingungen erfüllt, mag der Inhalt dem privaten oder öffentlichen Leben entnommen sein. Es ist durchaus falsch, die Komödien des Aristophanes, wie oft geschieht, schon deshalb höher als die der spätern attischen Zeit zu stellen, weil Aristophanes seine Stoffe dem öffentlichen Leben und dem Staate entnommen hat, während diese ihn aus dem privaten Leben gewählt.

21. Als letzte Vorbedingung für die Erzeugung des Schönen treten die den Künstler umgebenden äussern Verhältnisse auf. Vor Allem wichtig ist hier der lebendige Sinn des Publikums für das Schöne und die Kunst mit der daraus hervorgehenden persönlichen Achtung der Künstler. Die grossen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien, Spanien und Deutschland waren hochgeehrt an den Höfen wie im Volke; Dante, Ariost, Tasso wurden in Italien so gefeiert, wie Shakespeare in England, wie Racine, Voltaire in Frankreich, wie Lessing, Göthe, Schiller in Deutschland. Ueberall, wo diese Ehre, diese freie begeisterte Anerkennung der Hohen und Niedern fehlte, haben selbst grosse Künstler Mühe gehabt, sich auf der Höhe zu erhalten und es bleibt zweifelhaft, ob nicht ihre Werke darunter gelitten haben.

22. Im Vergleich mit dieser Ehre und Anerkennung verschwindet die Wichtigkeit der äusserlichen Unterstützungen durch Stipendien, Geldbelohnungen, Orden und Titel. Reichthum ist nie eine Be-

dingung für den grossen Künstler gewesen, und selbst die Armuth hat das Genie zu überwinden vermocht; nur die kleinern Talente gehen darüber zu Grunde. Akademien und Konservatorien sind bereits oben gewürdigt; wichtiger sind die Museen, in denen die Werke der bildenden Kunst leicht zugänglich gemacht sind. Auch der Verkehr mit andern Künstlern und mit der Welt und deren hervorragenden Männern und Frauen ist für den Künstler von grosser Bedeutung in Bezug auf seine Auffassung des Realen und die Wahl seiner Motive. Deshalb sind die grossen Städte der beste Ort für Dichter und Künstler. Göthe hat unzweifelhaft durch Weimar gelitten.

23. Eine sehr verbreitete und von den Systemen viel verfochtene Ansicht verlangt als Bedingung für die Entfaltung der Kunst vor Allem die politische Freiheit der Nation. Die Geschichte bestätigt indess, obgleich man sich auf sie beruft, diese Ansicht nicht. Die Gedichte Homer's sind an den Küsten Kleinasiens zu einer Zeit entstanden, wo das patriarchalische Königthum gebrochen war und die Tyrannei Einzelner oder die despotische Herrschaft des Adels die Freiheit niederdrückte. Die besten antiken Werke der Plastik, die sich nächst den Skulpturen am Parthenon und einigen andern erhalten haben, stammen aus der Zeit der römischen Kaiser von August bis Hadrian. Die grossen Bauwerke der Römer, welche einen bedeutenden Fortschritt in dieser Kunst darstellen, sind zu derselben Zeit entstanden.

24. Die grossen Dichtungen und Bauwerke des Mittelalters stammen aus der Zeit, wo ein wilder Kampf zwischen den geistlichen und weltlichen Fürsten, zwischen Lehnsherren und Vasallen, zwischen Adel und Städten den regelmässigen Zustand der Gesellschaft bildete und die ärmeren Klassen unter hartem Druck zu leiden hatten. Dasselbe gilt für die Blüthezeit der Malerei in Italien. Die grossen Dramen der Spanier und Shakespeare's sind zur Zeit der despotischen Herrschaft Philipp's II. entstanden, wo die Freiheiten der Nation, die Rechte der Cortez gebrochen wurden, und zur Zeit der Elisabeth, wo das englische Parlament sich in der servilsten Weise zum Werkzeug der Krone hergab. Lessing, Göthe, Schiller, Sebastian Bach, Händel, Haydn, Mozart haben ihre Werke zu einer Zeit geschaffen, wo zwar das Verlangen nach Freiheit erwacht war, aber in der Wirklichkeit die absolute Fürstengewalt die drückendste und widrigste Gestalt angenommen hatte. Umgekehrt hat die Freiheit der Schweiz, Hollands, Englands und Nordamerika's die Kunst nicht gefördert; kein Land ist ärmer an Künstlern geblieben, als diese Länder, nachdem sie ihre Freiheit errungen hatten.

25. Frägt man die Vertheidiger jener Ansicht, was sie unter Freiheit verstehen, so kommt das Verschiedenste zu Tage. Winkelmann sucht sie nur in der Form der Staatsverfassung. Heinse sagt: Die Freiheit ist überall da vorhanden, wo die Menschen nicht gehindert sind, ihr ganzes Wesen zu entfalten und zu geniessen. Stahr sieht von der Staatsform ab und setzt die Freiheit, welcher die Kunst bedarf, in die Freiheit des Denkens und Forschens. Vischer sucht die Freiheit in der Luft der Oeffentlichkeit. Bei solchen Gegensätzen widerlegen sich diese Ansichten gegenseitig.

26. Näher betrachtet liegt dieser Meinung eine Beschränkung auf die Entwicklung der Kunst im alten Griechenland zu Grunde. Aber auch da ist die Kunst nur zum Theil mit der Freiheit parallel gegangen. Die Blüthe der Baukunst, der Plastik und des Drama's unter Perikles in Athen ist kein genügender Beweis, sondern mehr ein Zusammentreffen der Entwicklung der Kunst mit der Erhebung Griechenlands zu einer grossen politischen Macht in der damaligen kultivirten Welt. Das erwachte Gefühl der Grösse, des Ruhmes, die reichen, aus den Kolonien und Bundesstaaten fliessenden Mittel haben für die Entwicklung der Kunst damals mehr gewirkt, als die Freiheit, welche nur vereinzelt in Athen und einigen andern Städten zur Entfaltung kam und neben welcher die despotischen und aristokratischen Staatsformen Sparta's und anderer Städte bestehen blieben. Trotzdem blüthe in allen diesen Staaten ohne Unterschied die Kunst; aus allen kamen die Meister der Kunst und die Kunst erhielt sich noch lange auf ihrer Höhe, als schon die Freiheit Griechenlands durch Philipp und Alexander von Macedonien vernichtet war.

27. Diese Ergebnisse der Geschichte treffen mit denen zusammen, welche sich aus dem tiefer gefassten Begriff der Freiheit unmittelbar ergeben. Jede Zeit hat einen andern Inhalt für die Freiheit. Die eine Zeit würde diejenige Freiheit als eine Schranke und Unterdrückung von sich ablehnen, welche der andern als die wahre und allein gültige Form des Staats und der Gesellschaft erscheint.

28. Das Mittelalter würde alle jene modernen Formen und Grundrechte, in welchen man jetzt die Freiheit sucht, als eine drückende Fessel empfunden und sicherlich durch Aufstände und Revolutionen gegen ihre Verwirklichung angekämpft haben. Jene Zeit wollte keine Freiheit des Eigenthums, keine Aufhebung der Lehnsverhältnisse, keine Beseitigung des Zunftzwanges, kein allgemeines gleiches Stimmrecht, keine Gleichheit vor dem Gesetze. In allen jenen feudalen Institutionen, welche die Gegenwart als eine Fessel der Freiheit bekämpft, erblickte das Mittelalter die alleinige Form zur Entfaltung

der Kraft des Staates, wie der Städte und des Einzelnen. Es ist auch ein Irrthum, wenn man meint, dass nur die bevorrechteten Stände für diese Institutionen gekämpft hätten; auch der Niedere, der nach der jetzigen Auffassung Unterdrückte war für diese Formen des Staates und der Gesellschaft ebenso eingenommen, wie jene. Wenn man klagte, so war es nur wegen des Missbrauches dieser Formen durch Einzelne, nicht wegen ihrer Zweckwidrigkeit an sich.

29. Dasselbe gilt für die Freiheit des Alterthums; sie hat nichts wie den Namen mit der Freiheit gemein, nach welcher die Gegenwart verlangt. Nicht blos alle wirklichen alten Staaten, sondern auch alle Ideale, welche die alte Philosophie über Staat und Gesellschaft aufgestellt hat, sind das Gegentheil von heutiger Gleichheit und Brüderlichkeit. Die Hälfte der Bevölkerung waren Sklaven, deren rechtliche Nothwendigkeit selbst für Aristoteles unzweifelhaft war. Die politische Macht war selbst in den freiesten alten Staaten nur in den Händen der Bürger einer herrschenden Stadt; schon das Landgebiet derselben, noch mehr aber die eroberten Provinzen und die Kolonien waren von der Theilnahme an der Staatslenkung ausgeschlossen und der Willkür der herrschenden Stadtgemeinde preisgegeben. In dieser bestand ein fortwährender Kampf der politischen Partheien, denen die friedlichern Mittel der Gegenwart ganz unbekannt waren, und die sich nur in Aufständen und Gewalt-Maassregeln bewegten. Die Gesetzgebung war im steten Schwanken; die sozialen Verhältnisse waren noch mangelhafter; die Armen wurden von den Reichen systematisch ausgebeutet.

30. Dennoch ist es unzweifelhaft, dass diese alten Völker sowohl die Freiheit des Mittelalters wie die der modernen Zeit als ein Unglück von sich abgelehnt haben würden, wenn es überhaupt möglich gewesen wäre, dergleichen auf sie zu übertragen, und ebenso würde die vielgerühmte Freiheit der demokratischen Staaten des Alterthums der Gegenwart, wenn sie herstellbar wäre, als eine unerträgliche Ungleichheit erscheinen. Diese kurzen Andeutungen zeigen, dass der Begriff der politischen Freiheit, auf dem jene Ansichten so hohen Werth für die Entfaltung der Kunst legen, kein fester und unbedingter ist. Jede Zeit hat darunter etwas anderes verstanden, einen andern Inhalt hineingelegt und selbst die stärksten Gegensätze in den Staats- und Gesellschaftsformen sind zu verschiedenen Zeiten als die Freiheit festgehalten und mit Blut und Gut vertheidigt worden.

31. Die Freiheit ist daher nur ein Beziehungsbegriff, der sich lediglich nach dem ganzen physischen und geistigen Zustande eines Volkes zu einer bestimmten Zeit mit einem Inhalte erfüllt. Freiheit ist alle-

mal diejenige Gestaltung des Staates und der Gesellschaft, welche diesen Zuständen am besten entspricht, und welche den, in diesem Volke zu dieser Zeit herrschenden Ideen und Richtungen die volle Entfaltung gestattet. In Folge der steten Fortbildung dieser thatsächlichen Zustände kann die wirkliche, vorhandene Staatsform bei einem Volke niemals diese Bedingungen vollständig erfüllen; die Freiheit wird deshalb von dem Volke stets als ein noch Unerreichtes, als ein Ideal aufgefasst, das erst der Verwirklichung bedarf. Während des Strebens danach, während der Arbeit verändern sich aber schon wieder die Grundlagen, auf welchen dies Ideal beruht; das Ideal passt daher nicht mehr, wenn es erreicht ist; es hat sich inmittelst ein neues gebildet, und so erklärt es sich, dass jedes Volk sein Freiheits-Ideal nie erreicht, obgleich es fortwährend die besten Kräfte dafür einsetzt.

32. Aus diesen Verhältnissen ergiebt sich, dass keine Zeit eine frühere in Bezug auf den Grad der Freiheit nach dem Maassstabe der ihrigen bemessen kann und die Freiheit ihr absprechen kann, weil die damaligen Staatsformen denen nicht entsprechen, in denen man gegenwärtig die Freiheit sucht. Damit fällt auch jene Meinung, welche die Entwicklung der Kunst von den modernen Staats- und Gesellschafts-Idealen abhängig machen will, und es erklärt sich daraus, dass die Kunst, nach Ausweis der Geschichte, selbst unter Staatsformen, welche jetzt zu den unfreiesten gerechnet werden, in ihrer Entwicklung hat vorschreiten und zur glänzenden Entfaltung hat gelangen können. Das Weitere über den Zusammenhang der Kunst mit den realen Zuständen der Völker und ihrer Geschichte gehört in die folgende Abtheilung.

XII. Die Geschichte des Schönen.

A. Die Geschichte überhaupt und ihre Gesetze.

1. Die Beobachtung lehrt, dass das Schöne nicht zu allen Zeiten und bei allen Völkern in gleicher Weise bestanden hat, dass das Kunstwerk nur allmählig erreicht worden ist, und dass der Fortschritt in den einzelnen Künsten oft ein ungleicher gewesen ist. Das Schöne hat deshalb seine Geschichte und dies gilt selbst von dem Natur-

schönen, insofern das Reale unter dem Gesichtspunkt der Schönheit sehr verschieden nach den Ländern und Zeiten aufgefasst worden ist.

2. Die Darstellung der Veränderungen, welche die Kunst und das Schöne zeitlich durchlaufen haben, ist die Aufgabe der Geschichte der Kunst. So weit sich diese Geschichte hierbei nur mit der Erzählung und Schilderung des Einzelnen beschäftigt, ist sie noch keine Wissenschaft. Sie wird erst zu einer solchen, wenn sie die Gesetze dieser geschichtlichen Bewegung zu erforschen und darzulegen sucht. Als solche Wissenschaft ist die Kunstgeschichte erst ein Werk der neuern Zeit, was noch nicht die Sicherheit und Vollständigkeit erreicht hat, welche die ältern Wissenschaften besitzen.

3. Die Philosophie des Schönen hat auch auf diese geschichtliche Entwicklung desselben sich auszudehnen; allein die erwähnte Mangelhaftigkeit der Vorarbeiten bereitet ihr hier zur Zeit noch Hindernisse, welche eine sichere und umfassende Darstellung erschweren. Die idealistischen Systeme haben ihrem Prinzip entsprechend, weniger Anstoss daran genommen und die Hegel'sche Philosophie insbesondere hat für die geschichtliche Entwicklung des Schönen ein System aufgestellt, wonach ihr allgemeines Schema der logischen Entwicklung auch eine geschichtliche Verwirklichung erhalten haben soll. Das Schöne beginnt nach dieser Lehre mit dem Objektiven, schreitet zu dem Subjektiven fort und erreicht auch geschichtlich erst in der Verbindung von beiden seine Vollendung.

4. Indem die Prüfung dieser Auffassung vorbehalten bleibt, wird die realistische Philosophie ihrem Prinzip treu bleiben und mit der Beobachtung der geschichtlichen Thatsachen beginnen müssen, ehe sie Gesetze aufzustellen versucht. Es zeigt sich dann, dass die Entwicklung des Schönen nur einen Theil der geschichtlichen Entwicklung überhaupt bildet und von der letztern in vieler Hinsicht bedingt wird. Diese Abhängigkeit liegt auch in dem Begriffe und in der Grundlage des Schönen. Es ruht auf den idealen Gefühlen und seine Darstellung wie sein Genuss setzen mannichfache reale Kenntnisse und Fertigkeiten voraus. Die idealen Gefühle sind nur die feinern Duplikate der realen Gefühle und das Schöne hat seinen Stoff nur in dem seelenvollen Realen, was in der realen Geschichte seine Gestaltung erhält. Das Schöne, als das Werk des Menschen muss daher in engem Zusammenhange mit seinen realen Zuständen stehen und jede Veränderung in diesen muss ihre Wirkung auch in das Gebiet des Schönen verbreiten.

5. Die Geschichte des Schönen ist daher ohne die Geschichte überhaupt nicht zu verstehen und ihre Gesetze sind von denen der letztern bedingt. Es muss deshalb auf die Natur der Geschichte über-

haupt hier in so weit eingegangen werden, als es zum Verständniss der Geschichte des Schönen unumgänglich ist.

6. Die erste Frage hierbei ist die nach dem Umfange und dem Inhalte des geschichtlichen Gebietes überhaupt. Nicht alles Seiende hat eine Geschichte. Es besteht ein grosses Gebiet, wo zwar das Einzelne eine mannichfache Bewegung und Veränderung, ein Entstehen, Wachsen und Vergehen zeigt, wo aber die Einzelnen dabei innerhalb ihrer Arten und Gattungen sich halten, und ihre Bewegungen und Veränderungen nur die stete Wiederholung der in der Gattung überhaupt gesetzten Bewegung und Veränderung darstellen. Es besteht daher in diesem Gebiete nur ein Kreislauf, aber kein Fortschritt über die gegebenen Arten und Gattungen hinaus.

7. Es ist dies das Gebiet der Natur; das Gebiet des Unorganischen, der Pflanzen und der Thiere. Selbst der Mensch gehört hierzu, und nicht blos nach seinem Körper, sondern auch nach seinen seelischen Anlagen. Diese sind heute noch dieselben, die sie vor Jahrtausenden waren. So hat Aristoteles vor 2200 Jahren einen Theil der Gesetze des Wissens aufgefunden und festgestellt, welche heute noch die gleiche unveränderte Giltigkeit, wie zu seiner Zeit besitzen.

8. Diesem Gebiete des Natürlichen steht ein anderes gegenüber, was aus der Thätigkeit des Menschen hervorgegangen ist. In diesem besteht kein Kreislauf, sondern die Bewegung geht vorwärts; trotz mancherlei Unterbrechungen, Krümmungen und Umbiegungen kehrt sie doch nie völlig zum Anfang zurück. Dieses Gebiet allein hat eine Geschichte; sein Inhalt kann mit der blossen Darlegung der Arten und Gattungen nicht erschöpft werden, wie es in dem Naturgebiete möglich ist. Die Geschichte enthält die Darstellung dieser vorwärts gehenden Bewegung sowohl nach dem Einzelnen als nach dem Allgemeinen, d. h. mit Einschluss der in diesem Geschehen herrschenden Gesetze.

9. Die moderne Naturwissenschaft hat aus ihren Beobachtungen sowohl am Himmel, wie im Innern der Erde entnommen, dass auch in dem Natürlichen der gegenwärtige Kreislauf nicht immer unverändert bestanden hat; dass früher andere Arten und Gattungen im Organischen und Unorganischen bestanden haben und dass auch in der Natur eine vorschreitende Bewegung besteht, wenn die Zeiträume zu Millionen von Jahren gefasst werden. Allein hier, wo es sich für das geschichtliche Gebiet nur um den Zeitraum von einigen Tausend Jahren handelt, kann diese Auffassung bei Seite gelassen und das Gebiet der Natur als unveränderlich angenommen werden. Die Bewegung im Natürlichen ist für diesen Zeitraum, selbst wo sie besteht, so gering

und unmerklich, dass der Einfluss dieser Bewegung auf die Geschichte des menschlichen Thuns verschwindet. Dieser Einfluss mag in entfernten Vorzeiten grösser gewesen sein, ist aber unbekannt.

10. Nachdem der Begriff der Geschichte festgestellt worden, tritt die Frage nach dem Umfange ihres Gebietes hervor. Die Beobachtung führt hier zu sechs kleineren Gebieten, aus welchen das grosse Gebiet der Geschichte sich zusammensetzt. Das erste ist das Gebiet des menschlichen Wissens. Es umfasst das Wissen des Einzelnen und des Allgemeinen oder der Wissenschaften. Allerdings erlischt das Wissen des einzelnen Menschen mit seinem Tode und die Neugebornen haben für ihr Wissen von vorn zu beginnen. Allein nachdem die Sprache und die Schrift gewonnen worden, waren die Mittel gegeben, den Inhalt des Wissens von dem Leben des Einzelnen unabhängig zu machen und für sich in Schriften und Büchern niederzulegen und zu bewahren. So war jedes spätere Geschlecht im Stande, diesen Inhalt sich anzueignen und durch seine eigne Arbeit vermehrt den Nachkommen zu überliefern. Das Wissen und insbesondere die Wissenschaften zeigen deshalb, je nach der Gunst der Zeiten eine Zunahme oder Abnahme und sie gehören insoweit in den Kreis der Geschichte.

11. Das zweite Gebiet ist das der Güter. Der Mensch ist fortwährend bestrebt, die Natur sich dienstbar zu machen, ihre Stoffe und Kräfte so zu leiten und zu verwenden, dass sie seinen Gefühlen der Lust und des Sittlichen die höchste Befriedigung gewähren. Diese Macht über die Natur ruht zunächst auf dem Wissen, auf der Kenntniss der Stoffe, der Arten und Gattungen in der Natur und auf der Kenntniss ihrer Gesetze. Allein selbst das vollkommenste Wissen reicht für diese Macht über die Natur nicht aus; es muss auch der Besitz der Vorräthe, Werkzeuge, Maschinen und andern Güter hinzukommen, um damit die Stoffe und Kräfte der Natur nach den erkannten Gesetzen für den einzelnen Zweck zu leiten und zu gestalten. Diese Güter werden in der Volkswirthschaft das Kapital genannt; sie sind zwar in ihren einzelnen Bestandtheilen vergänglich; allein sie sind nicht an die Person ihres Besitzers gebunden, erlöschen nicht nothwendig mit seinem Tode, und der Mensch ist im Stande, den Abgang zu ersetzen. Es findet deshalb in der Masse und Art dieser Güter eine für den Menschen höchst wichtige Bewegung statt, welche sie zu einem Gegenstand der Geschichte macht.

12. Das dritte Gebiet umfasst das Benehmen und Verhalten der Menschen zu einander; es kann als das sittliche Gebiet bezeichnet werden. Der Mensch bedarf des Menschen so nothwen-

dig, wie der Natur. Durch Vereinigung der Kräfte Mehrerer kann erreicht werden, was dem Einzelnen unmöglich ist. Als Feinde sind die Menschen einander gefährlicher, als die Natur. Vermöge der, dem Menschen angebornen Liebe wird die Verbindung der Einzelnen auch an sich zu einem Genuss. Es bilden sich die Ehe, die Familie, die Gemeinde, das Volk, der Staat; es bilden sich die Autoritäten des Vaters, des Fürsten, des Volkes. Deren Gebote werden zur Quelle des Sittlichen; sie bestimmen neben der Klugheit die Gestaltung dieser Verhältnisse und Verbindungen. Auch in diesen Gestaltungen zeigt sich ein Fortschritt; die Ehe, die Gemeinde, der Staat sind jetzt andere als bei den Alten; selbst die Tugenden und die Laster haben sich verändert. Auch das sittliche Gebiet hat sonach seine Geschichte.

13. Das vierte Gebiet ist das des Glaubens. Der Glaube ist an sich ein Wissen; er unterscheidet sich von der Erkenntniss nur durch die Quellen, aus welchen er seinen Inhalt ableitet (I. 22, 76). Je schwächer im Beginn die Mittel der Beobachtung waren, desto ungezügelter warf sich der Mensch dem Glauben in die Arme. Die Phantasie herrschte an Stelle der Fundamentalsätze und bildete jenseit der beschränkten Wahrnehmung und Erkenntniss eine zweite übersinnliche Welt, je nach den Wünschen, der Furcht und den sittlichen Begriffen jener Zeit. So entstanden der weltliche Glaube und die Religionen. Indem sie das boten, was dem innersten Verlangen der Zeit und der Völker entsprach und indem sie von den Autoritäten verkündet wurden, erhielt der Glaube eine Festigkeit in den Völkern, welcher seinem Inhalt die gleiche Realität, wie dem Wahrgenommenen verlieh. Dieser Inhalt des Glaubens zeigt aber einen mannichfachen Wechsel; die christliche Religion ist eine andere, als die heidnischen, und so hat auch das Gebiet des Glaubens seine Geschichte.

14. Das fünfte Gebiet umfasst das Handeln der Autoritäten, oder die politische Geschichte. Das Leben der einzelnen, dem Gesetz unterworfenen Menschen zeigt in der grossen Masse einen ähnlichen Kreislauf, wie er in der Natur besteht. Der Einzelne entwickelt zwar eine Thätigkeit, eine Bewegung; allein sie geschieht in den Formen des gewerblichen und sittlichen Lebens, wie sie für seine Zeit bestehen; all diese Thätigkeit ist daher nur Wiederholung der in diesen Gestalten an sich gesetzten Bewegung. Nur selten bricht der Einzelne durch diesen Kreislauf hindurch und wird dann zu einem Begründer des Fortschritts in einem der Gebiete der Geschichte.

15. Allein über dem Einzelnen stehen die Fürsten, die Vertreter

der Gottheit und die Völker. Sie stehen über dem Gesetz, was dem Einzelnen gegeben ist und sie bestimmen ihr Handeln frei nach den Beweggründen der Lust und der Klugheit. Der Einzelne dient diesen Autoritäten und findet darin seine sittliche Befriedigung. Indem dieses Handeln der Autoritäten ein freies ist, indem ihnen dabei die Kräfte ganzer Völker oder Klassen zu Gebote stehen, zeigt es keinen Kreislauf, sondern eine vorschreitende Bewegung und bildet den Inhalt der politischen Geschichte.

16. Das letzte Gebiet mit geschichtlicher Bewegung ist das Gebiet des Schönen. Es ist der verfeinerte Auszug der realen Welt in bildlicher Darstellung. Indem das Schöne seinen bedeutendsten Inhalt den vorerwähnten Gebieten der Geschichte entnimmt, hat schon sein Inhalt Theil an der geschichtlichen Bewegung. Aber auch die Herstellung der Form für diesen Inhalt wird von dem Fortschritt jener realen Gebiete bedingt und das gleiche gilt für die Idealisirung und die Bedingungen des Kunstwerkes. Auch die Kunst und ihr Werk, das Schöne, haben deshalb eine Geschichte.

17. Aus diesen sechs Gebieten setzt sich das grosse Gebiet der Geschichte zusammen. Es umfasst keines weiter; das Wissen, die Güter, das Sittliche, der Glaube, das Handeln der Autoritäten und die Kunst bilden den alleinigen Inhalt, an dem eine geschichtliche Bewegung statt hat. Die Beobachtung zeigt nun weiter, dass die Bewegung in diesen einzelnen Gebieten in Wechselwirkung mit einander steht; aber ebenso, dass sie nicht gleichmässig in allen erfolgt. Oft steht die Bewegung in einem Gebiete still oder wird rückläufig, während sie in einem andern mit beschleunigter Kraft vorwärts treibt. Grosse Bewegungen in dem politischen Gebiete fallen selten mit solchen in der Kunst zusammen; meist beginnen letztere erst, wenn in jenen ein Abschluss erreicht ist und die Bewegung anhält.

18. Es tritt deshalb die Frage nach den treibenden Kräften und nach den Gesetzen der geschichtlichen Bewegung auf. An sich wird diese Gesetzlichkeit der geschichtlichen Bewegung jetzt nicht mehr bezweifelt; sowohl die Wissenschaft wie die gewöhnliche Meinung hält daran fest. Man behauptet zwar gleichzeitig die Freiheit des menschlichen Willens; allein der darin liegende Widerspruch wird nicht bemerkt. Für das Thun des einzelnen Menschen hält man an der Freiheit fest; für die Thätigkeit der Vielen oder der Völker hält man an der Nothwendigkeit des Handelns fest. Dieser Widerspruch ist früher (I. 121) beseitigt worden. Allerdings besteht keine Nothwendigkeit in dem Seienden, allein die Regelmässigkeit der Folgen ist damit nicht

ausgeschlossen. Die Thätigkeit des Einzelnen und der Völker kann frei sein und dennoch unter festen Gesetzen stehen.

19. Mit dieser allgemeinen Gesetzlichkeit der Geschichte ist indess die Frage nicht erschöpft; es bleiben die Mächte aufzuzeigen, von denen die Bewegung ausgeht und es sind die besondern Gesetze darzulegen, nach denen diese Bewegung im Einzelnen erfolgt. Hier beginnen die Schwierigkeiten für die Beobachtung, weil die Zahl und die Verwicklungen der wirkenden Kräfte ausserordentlich gross sind, und weil die Kunde über die frühern Zeiten höchst mangelhaft ist.

20. Indess lassen sich zunächst aus der allgemeinen Natur aller Geschichte gewisse obere, überall giltige Grundsätze ableiten. Alle geschichtliche Bewegung geht, wie vorstehend gezeigt worden, von der Thätigkeit des Menschen aus. Diese Thätigkeit wird aber nur durch die Beweggründe der Lust und der Sittlichkeit bestimmt (I. 129). In den Gefühlen des Menschen liegen also die letzten Ursachen der geschichtlichen Bewegung. Aller Unterschied in dieser Bewegung kann nur daher entstehen, dass 1) die Stärke dieser Gefühle und der geistigen und körperlichen Kräfte in den Menschen verschieden sind, und dass 2) die den Menschen umgebende Natur, aus welcher er die Mittel zur Befriedigung seiner Gefühle zu entnehmen hat, eine verschiedene ist. Alle Bewegung der Geschichte nimmt daher ihren Ausgang 1) von der Besonderheit der Menschen nach ihren Kräften und Gefühlen und 2) von der Besonderheit des Landes, in welchem sie wohnen.

21. Die Gleichheit dieser Anlagen und Gefühlszustände in den wesentlichsten Bestimmungen und die Gleichheit der umgebenden Natur bildet die Grundlage für die Verbindung der Familien zu Stämmen und Völkern. Diese Gleichheit der Gefühle und der Empfänglichkeit macht es möglich, dass die Vielen eines Volkes, von denselben Beweggründen bestimmt, zu einem gemeinsamen Handeln veranlasst werden, und dass der Schauplatz der geschichtlichen Bewegung sich damit in die Völker verlegt. Es kann dabei unentschieden bleiben, ob die Unterschiede der ältesten Völker in ihren Kräften und Gefühlen auf ursprünglichen Unterschieden besonderer Racen beruhen, oder in der Urzeit sich aus dem Unterschiede des Klima's und der Wohnsitze entwickelt haben.

22. Jedenfalls bestehen für die geschichtliche Zeit der Menschheit zwei Mächte, welche zunächst den Gang der Entwicklung bei den einzelnen Völkern bestimmen; es sind die besondere Natur des Volkes und die besondere Natur des Landes, in welchem es wohnt. Hieraus erhellt, dass sowohl die idealistische Auffassung unbegründet ist, welche die geschichtliche Bewegung nur aus dem einen geistigen Prinzip

ableiten will, wie die naturalistische Auffassung, welche diese Bewegung nur aus der Beschaffenheit des Landes oder aus dem einen Naturprinzip ableiten will. Beide Mächte haben vielmehr gemeinsam die Bewegung bestimmt, und da der Unterschied beider Mächte in ihnen selbst sehr mannichfach sich gestaltet, so erhellt schon hieraus, dass die geschichtliche Entwicklung der Völker unter kein einiges Prinzip befasst werden kann, wenn man nicht eine grosse Zahl von Thatsachen und Völkern bei Seite schieben und als angeblich ausserhalb der Idee stehend, unbeachtet lassen will.

23. Allein auch diese zwei Mächte reichen noch nicht zu, den Gang der Geschichte zu erklären. Es tritt neben ihnen noch eine dritte bewegende Macht in den Personen auf, welche durch ihre weit über die Masse hervorragenden Kräfte des Geistes und Charakters den in dem Volke unbestimmt wogenden Kräften die Leitung und bestimmte Entfaltung geben. Diese grossen Männer treten nicht blos in dem politischen Gebiete der Geschichte auf, sondern vermitteln ebenso den Fortschritt in den Gebieten des Wissens, der Güter, des Sittlichen und der Religion.

24. Dieser persönliche Faktor in der geschichtlichen Bewegung ist früher von der Geschichtswissenschaft überschätzt worden; sein Auftreten ist äusserlich erkennbarer, als das der allgemeinen Mächte. Neuerlich ist er dagegen unterschätzt worden; man will die grossen Männer nur als das nothwendige Erzeugniss jener allgemeinen Mächte anerkennen; sie sollen nur aus der Idee hervorgehen und nur in dem Dienste der Idee stehen, nur das Werkzeug derselben sein.

25. Allein eine sorgsame Betrachtung der Thatsachen, wie sie der realistischen Philosophie zukommt, lehrt, dass diese grossen Männer zwar in vieler Beziehung von jenen allgemeinen Mächten bestimmt worden sind, dass aber daneben immer ein Theil ihrer Wirksamkeit als ein, ihnen eigenthümlicher gelten muss, der aus jenen Mächten nicht abgeleitet werden kann. Es mag sein, dass für ein höchstes allumfassendes Wissen auch die ganze Persönlichkeit dieser Männer sich als Erzeugniss regelmässig wirkender Kräfte darstellt; allein die menschliche Erkenntniss reicht niemals so weit und es bleibt deshalb in dem Auftreten und in der Persönlichkeit dieser, die Geschichte bestimmenden Männer für die menschliche Wissenschaft ein Moment des Zufälligen, welches sie niemals im Stande sein wird, ganz zu beseitigen.

26. So erscheint die Entdeckung Amerika's am Ausgange des Mittelalters allerdings als eine Folge der allgemeinen geschichtlichen Entwicklung der Völker Europa's. Allein dass gerade Kolumbus im

Jahre 1492 und gerade für Spanien diese Entdeckung machte, kann aus diesen allgemeinen Verhältnissen nicht abgeleitet werden. Hier bleibt für den Menschen ein zufälliges Moment. Und doch ist dies für die weitere Entwicklung Europas und Amerikas von den bedeutendsten Folgen gewesen. Es ist unzweifelhaft, dass diese Entwicklung in beiden Kontinenten eine andre geworden sein würde, wenn nicht Spanien, sondern Genua oder Frankreich oder England die ersten Souveränetätsrechte über Amerika erlangt hätte.

27. So kann man anerkennen, dass die Rückkehr der französischen Gesellschaft zu einer strafferen Autorität und Staatsgewalt nach den Zeiten des Konvents und Direktoriums durch die allgemeine Lage bestimmt war; allein keineswegs folgt daraus mit Nothwendigkeit, dass gerade eine Persönlichkeit wie Napoleon I. diese Aufgabe zu vollziehen hatte. Sie konnte auch in milderen, weniger glänzenden Formen sich vollziehen und vielleicht von Bernadotte ebenso übernommen werden, wie von Napoleon. Es bleibt also auch hier ein rein persönliches und zufälliges Moment übrig, was dennoch für die weitere Entwicklung Europas von den weitgreifendsten Folgen gewesen ist, da unzweifelhaft die Alleinherrschaft in den Händen Bernadotte's den Fortgang der Revolution anders gestaltet haben würde, wie bei Napoleon. Auch bei Napoleon III. zeigt sich in seinem Charakter ein solches, aus den allgemeinen Kulturverhältnissen nicht abzuleitendes persönliches Moment, welches auf die Entwicklung in Europa von weittragendem Einflusse ist und in seinen Wirkungen bis in die folgenden Jahrhunderte erkennbar bleiben wird.

28. Aehnliches lässt sich für die übrigen Gebiete der Geschichte nachweisen. Auch die Geschichte der Religionen wird durch ein persönliches Moment ihrer Stifter mit bestimmt. Es ist bekannt, wie der Gang der Reformation sehr bedeutend von der Persönlichkeit Luthers bedingt worden ist und wie diese Folgen bis auf die Gegenwart reichen. Ebenso sind die Entdeckungen und Erfindungen in dem Gebiete des Wissens nur zu einem Theile aus den allgemeinen Verhältnissen abzuleiten. Gerade in diesem Gebiete wird selbst von der Wissenschaft der Zufall und das persönliche Moment als das entscheidende anerkannt und doch ist gerade dieses Gebiet des Wissens dasjenige in der Geschichte, was seine Wirksamkeit auf die übrigen Gebiete zwar langsam, aber sicher und in der durchgreifendsten Weise geltend macht.

29. Bei dieser Bedeutung des persönlichen und für die Wissenschaft zugleich zufälligen Moments ist es ihr für immer unmöglich, den Gang der Geschichte vollständig auf streng gesetzlich wirkende

Kräfte zurückzuführen; noch weniger kann dazu ein einziges Prinzip hinreichen, wie es die Hegelsche Philosophie behauptet. Daher erklärt es sich, dass trotz der sehr ausgedehnten Kenntniss des Thatsächlichen der Gegenwart und trotz einer grossen Anzahl geschichtlicher Gesetze, welche die Wissenschaft aufgefunden hat, dennoch kein Verständiger eine Prophezeihung in die Zukunft über das Allernächste hinaus unternimmt. Es ist jenes persönliche Moment, was selbst die vorsichtigsten Berechnungen zu Schanden macht und was ebenso störend eingreift, mag man sich auf das Nächste und Besondere beschränken oder das Allgemeinere und Entferntere, den Gang der Geschichte im Grossen voraussagen wollen.

30. Es muss deshalb der Muth und die Beharrlichkeit der idealistischen Systeme bewundert werden, welche trotzdem nicht davon ablassen, die umfassende Gesetzlichkeit oder dialektisch-nothwendige Entwicklung aller Geschichte zu behaupten, und welche immer bereit sind, das Geschehene, nachdem es geschehen ist, als ein Unvermeidliches und von der Idee Bewirktes aufzuzeigen, aber nie im Stande sind, auch nur das Nächste aus dem Kommenden der Gegenwart zu verkünden.

31. Dieses zufällige Moment der Geschichte erhält eine grosse Steigerung durch die Gewalt, welche von den einzelnen Völkern gegeneinander verübt wird und welche den regelmässigen Gang der früher bezeichneten allgemeinen Mächte innerhalb der einzelnen Völker unterbricht oder verschiebt. Diese Gewalt ist zu allen Zeiten in Form des Krieges verübt worden und diese Kriege erfüllen nicht blos das politische Gebiet der Geschichte, sondern die Siegenden haben oft auch neue Religionen, neue sittliche und Rechts-Gestaltungen den Besiegten aufgenöthigt, ihre Güter zerstört und selbst das Gebiet des Wissens erschüttert und die Bewegung darin zum Stillstand gebracht. Diese Kriege sind es aber gerade, welche zu einem grossen Theile in ihrem Ursprunge und ihrer Ausbreitung von dem persönlichen und zufälligen Moment der Fürsten, Feldherren und Volksführer bestimmt werden. Dadurch ist das zufällige Moment in der Geschichte in hohem Maasse gesteigert und wirkt doppelt störend auf den regelmässigen Gang der Bewegung.

32. So schwer es auch der Wissenschaft und Philosophie wird, diese Zufälligkeit anzuerkennen, so sehr es ihrer Natur widerspricht, die überall nur nach Gesetzen verlangt und nur diese gelten lassen will, so ist es doch die Pflicht aller Geschichtschreibung, diese Zufälligkeit offen einzuräumen und sich von der Eitelkeit fernzuhalten, welche in hochtönenden oder sittlichen Phrasen mit der vollen Gesetz-

lichkeit der geschichtlichen Bewegung prahlt. Für den Kenner bekommt dieses Gerede leicht einen komischen Zug, weil trotz aller Weisheit doch das Gewaltsame oder Unzureichende solcher Auffassung nicht verhüllt werden kann und weil der gelehrte Mann trotz seiner Gesetze nie auch nur das Nächste der Zukunft zu erkennen und vorauszusagen vermag.

33. Die Eitelkeit dieses vermeintlichen Wissens hat sich in mannichfache Formen gehüllt, welchen man ebenso in den Büchern wie in der Unterhaltung noch immer begegnet. Es soll hier nur Einzelnes berührt werden. So spricht man gern von der Macht der Ideen oder des Zeitgeistes, erhebt ihn zum Leiter der geschichtlichen Bewegung und meint, dass diesem Geiste auf die Länge keine irdische Macht und keine Gewalt der Despoten widerstehen könne. Es ist dies die populäre Form des Hegelschen Gedankens. Es ist richtig, dass dergleichen Ideen zu jeder Zeit in den Völkern bestehen und scheinbar die Bewegung bestimmen. Das Irrige liegt nur darin, dass man diese Ideen von den realen Mächten absondert, sie wie Geister in der Luft schweben lässt und ihre Wirkung gleichsam zu einer magischen, geheimnissvollen macht. Dazu kommt, dass nur zu oft der Quietismus sich damit verbindet, welcher die Hände in den Schooss legt und ruhig die Arbeit und die Erfüllung aller Wünsche von der Idee und dem Zeitgeiste erwartet.

34. Näher und nüchterner betrachtet, sind solche Ideen nur die Vorstellungen bestimmter thatsächlicher Ziele, von deren Verwirklichung die Befriedigung derjenigen Wünsche und Gefühle erwartet wird, welche zu einer gewissen Zeit in einem Volke die herrschenden und allgemeinen sind. So war für das Römische Volk dieses Ziel seine Herrschaft über die Welt; so für die christlichen Völker des Mittelalters die Herrschaft der christlichen Religion und Kirche; sie trieb zu den Kreuzzügen nach Aussen und nach Innen und lag dem Kampfe zwischen Papst und den weltlichen Fürsten zu Grunde. So wurde später der centralisirte absolute Staat das Ziel und die herrschende Idee, um der Anarchie der feudalen Zeiten zu entgehen und so schwebt der Gegenwart als Geist der Zeit ein soziales Ziel allgemeiner Freiheit, Gleichheit und Liebe der Menschen und Völker vor, von dessen Verwirklichung alles Heil und Glück erwartet wird.

35. Indem die Völker zu den Autoritäten gehören, von denen das Sittliche ausgeht, nehmen diese Ziele zugleich einen sittlichen Charakter an und erhalten damit in ihrer Fassung den Ausdruck eines unbedingten Prinzips, oder einer Idee. Es ist auch natürlich, wenn diese Ideen sich zu einem Theile verwirklichen. Da von

ihren Zielen alles Glück und Heil im Volke oder in grossen Klassen desselben erwartet wird, so regen sie die Gefühle und das Handeln der Massen an und dies Handeln muss bei der grossen Zahl der Betheiligten und bei der Ausdauer, mit der an diesen Zielen festgehalten wird, nothwendig zu einer grossen Gewalt ansteigen, welche, wie die Geschichte lehrt, selbst den Widerstand mächtiger Fürsten und bevorzugter Klassen niederzuwerfen vermag.

36. Allein es ist irrig, diese Kraft den Ideen für sich beizulegen. Die realen wirkenden Mächte bleiben auch hier, wie überall, die Gefühle und Kräfte der Einzelnen. Nur die gleiche Empfänglichkeit für bestimmte Gefühle und ihre Befriedigungsweise in dem Vielen eines Volkes macht, dass diese Ideen eine so grosse Gewalt erreichen. Sie stützen sich überdies nicht blos auf die Gefühle der Lust, sondern wegen der dem Volke innewohnenden Autorität auch auf eine sittliche Begeisterung, welche den Muth der dafür Kämpfenden ebenso erhöht, wie sie die Kräfte der Gegner lähmt, da diese trotz ihres Widerstandes sich auf die Länge der sittlichen Macht solcher im Volke herrschenden Ideen nicht entziehen können.

37. Da aber alles Sittliche, wie früher (I. 113) dargelegt worden, nur positiver Natur ist und ein sachliches Prinzip dafür nicht besteht, so ist die Meinung von der ewigen Gültigkeit und Heiligkeit solcher Ideen nur eine Täuschung. Dergleichen Ideen machen im Laufe der Jahrhunderte, wie die Geschichte lehrt, anderen, oft den entgegengesetzten Platz, welche dann mit dem gleichen Eifer und der gleichen Ueberzeugung als die allein wahren, sittlichen und ewig gültigen festgehalten werden und für deren Verwirklichung das Volk ebenso bereit ist, Gut und Blut zu opfern, wie früher für die anderen und entgegengesetzten.

38. Ebenso ist die Allgewalt und Unwiderstehlichkeit solcher Ideen eine Täuschung. Ihre Macht ist allerdings aus den oben dargelegten Gründen gross, allein die Geschichte lehrt, dass sie dennoch in vielen Fällen von ihren Gegnern niedergeschlagen worden sind. So ist die Ausbreitung der protestantischen Religion in Frankreich trotz der Idee, welche sich darin geltend machte, dennoch von der rohen Gewalt Ludwigs XIV. für Jahrhunderte beseitigt worden. So wird das moderne Nationalitäts-Prinzip trotz der in ihm liegenden Idee von den mächtigeren Staaten in Schranken gehalten; es vermag die despotische Gewalt einer herrschenden Nationalität nicht zu überwinden.

39. Ein andrer, viel beliebter Satz, in den man die vermeinte Gesetzlichkeit der Geschichte kleidet, lautet, dass jedes Volk und

jeder Staat, wie der einzelne Mensch, eine Periode der Kindheit, des Mannesalters und des Absterbens durchlaufen müsse, dem sie sich in keiner Weise entziehen können. Es ist indess dieser Satz nur durch eine mangelhafte Induction aus der alten Geschichte abgeleitet und dabei durch eine Analogie verstärkt, welche zwischen dem menschlichen Organismus und dem staatlichen bestehen soll. Bei näherer Betrachtung erhellt seine Unwahrheit schon daraus, dass in jedem Volke zu jeder Zeit Kinder, Männer und Greise in gleichen Verhältnissen bestehen, mithin die geistige und körperliche Kraft eines Volkes, im Gegensatz zum einzelnen Menschen, eine im Durchschnitt unveränderliche ist. Wenn dennoch ein Staat untergeht, so liegt die Ursache nicht in diesem unwahren Gesetz, sondern in den früher dargelegten Momenten der Gewalt oder der Natureinflüsse. Die Kulturstaaten Europas, welche seit dem Mittelalter unverändert und unerschüttert in Kraft bestehen, zeigen auch thatsächlich die Unwahrheit dieses Prinzips; trotzdem wird es selbst in den besten Geschichtswerken noch immer festgehalten.

40. Bei dem Untergange der antiken Republiken in Griechenland und Rom begegnet man in den Geschichtsbüchern einem andern Prinzip, was man in Folge der vermeintlichen Gesetzlichkeit der Geschichte gebildet hat. Dieser Untergang wird aus dem Sittenverderbniss und dem Luxus abgeleitet, der mit der steigenden Macht in diese Staaten eingedrungen sei; solche Zustände sollen den Untergang jedes Staates mit sich führen. Allein weshalb haben diese Umstände nicht die gleiche Wirkung bei den modernen Staaten Europas und bei der amerikanischen Union? Sicher ist in diesen Staaten der Reichthum und der Luxus der Einzelnen noch allgemeiner, als in den alten Republiken und dennoch haben jene dadurch keine Erschütterung und keine Abnahme an ihrer Festigkeit und Macht erlitten.

41. Luxus und Reichthum führen selbst bei sehr ungleicher Vertheilung nicht nothwendig zur Sittenverderbniss und diese selbst ist ein höchst schwankender Begriff. Oft liegt darin nur der Uebergang zu neuen sittlichen Gestaltungen, welche nur im Vergleich zu den alten, nicht mehr zureichenden, den Schein eines Schlechten annehmen. Die alten Staaten in Griechenland und Rom litten an einem zwiefachen Mangel; einmal waren die Autoritäten, von denen das Recht ausging, nicht in sich mächtig genug, um ihren Anordnungen die volle sittliche Geltung zu bewahren, und dann dehnten diese Autoritäten ihre Ansprüche zu weit aus auf Kosten der Lust, des entgegengesetzten Poles; sie gingen in ihren Forderungen an den Einzelnen weit über das hinaus, was in den modernen Staaten verlangt wird.

42. Diese antiken Staaten waren zu klein, um der Macht des Fürsten oder der Macht der herrschenden Stadtgemeinde die erhabene Grösse zu verleihen, welche zur sittlichen Begründung ihrer Gebote und deren Erhaltung nothwendig ist. Als dureh Eroberung und Reichthum die Macht Einzelner sich hoch erhob, konnten daher diese Autoritäten sich gegen solche nicht aufrecht erhalten und das Interesse der Bürger für ihre Vertheidigung war zu schwach, weil die Staatsform überhaupt die Freiheit des Einzelnen zu sehr beschränkte. Alle diese antiken Staaten gingen an der natürlichen Reaktion unter, welche der Pol der Lust entwickelt, wenn er von dem Pol der Autorität zu stark und zu lange beschränkt worden ist.

43. In den modernen Staaten ist dies Gleichgewicht beider Richtungen des Gefühls in höherem Maasse erreicht und dabei hat die Institution des germanischen Königthums und der Volksvertretung grosse Staaten möglich gemacht, in denen alle Theile gleiche Rechte haben und sich als Angehörige des Ganzen fühlen. Die Autorität des Königthums und des Volkes hat damit eine so grosse Macht erhalten, dass der sittliche Charakter ihrer Gebote sich stärker entwickelt und dass selbst der grosse Reichthum Einzelner und der Luxus der höheren Klassen diese Mächte nicht zu erschüttern vermag. Schon das Römische Kaiserthum, welches der Republik folgte, hatte, so sonderbar es auch klingt, dem Gleichgewicht zwischen Autorität und Lust sich mehr genähert und besass daran eine solche Haltbarkeit, dass schon Tiber es wagen konnte, 11 Jahre lang sich von Rom fern zu halten und die Welt aus dem Winkel von Capri zu regieren. Der Mangel dieser Staatsform war nur, dass die Lust blos für das Privatleben frei gegeben war und die Lust am Staate fehlte. Das Cäsarenthum war deshalb völlig stark nach innen, aber nicht stark genug gegen die Angriffe von aussen.

44. Die Ueberzeugung von der Gesetzlichkeit der Geschichtsbewegung ist auch in den Aussprüchen erkennbar, welche ein letztes und höchstes Ziel für die geschichtliche Entwicklung der Menschheit aufstellen, dem die Bewegung, wenn auch langsam und mit Unterbrechungen, aber doch unaufhaltsam zuführen soll. Man hat als solche Ziele die Freiheit, oder die Humanität, oder die Liebe, oder die Gleichheit Aller aufgestellt und in den Geschichtswerken wird an einem oder mehreren dieser Ziele festgehalten und darin der Trost für das Meer von Schmerz und Leiden gesucht, mit welchem die Geschichte erfüllt ist.

45. Allein alle diese Ziele entbehren entweder der Bestimmtheit des Inhaltes oder verstossen gegen die Grundgesetze der menschlichen

Natur. Hegel und Vischer setzen das Wesen der Geschichte, wodurch sie sich von der Natur unterscheidet, in die Freiheit; diese soll sich in der Geschichte verwirklichen. Allein Freiheit ist, wie Humanität, an sich ein hohles Wort. Erst durch den Inhalt erhalten sie Realität und dieser führt nothwendig zur Schranke. Das Maass dieser Schranken ist in dem Begriffe der Freiheit nicht gesetzt und doch liegt nur darin ihr Werth. Nach Hegel soll dieser Inhalt, diese Gestaltung der Freiheit sich dialektisch aus dem abstrakten Begriffe derselben entwickeln; die Geschichte soll diese Entwicklung darstellen. Allein dann ist diese Freiheit immer verwirklicht und ihre Bewegung in der Zukunft bleibt ein Unerforschliches, was nach Hegels ausdrücklichem Ausspruch (VIII. 425. 427) sich weder nach der Tugend noch nach der Lust bestimmt.

46. Ebenso sind die allgemeine Liebe und Gleichheit theils einseitige Auffassungen, theils Unmöglichkeiten. Die menschliche Natur lässt von der Ungleichheit der Einzelnen nicht ab und keine Form der Gesellschaft wird deren Ausdehnung auf das Gebiet der Güter und des Rechts verhindern können. Die allgemeine Liebe würde allen Kampf der Einzelnen und der Völker aufheben und doch kann der Fortschritt der Menschheit nur aus diesen hervorgehen. Der Begriff eines friedlichen Kampfes ist ein Irrthum. Es kommt immer auf das Recht an, wie weit es den Kampf erlauben will und dieses selbst ist in der Bewegung. Gewöhnlich wird deshalb als Ziel nicht die Liebe, sondern die vernünftige Liebe hingestellt; allein damit ist anerkannt, dass die Liebe noch anderer Momente bedarf und aus sich allein weder die Moral noch das Endziel der Geschichte bestimmen kann.

47. In all diese Täuschungen geräth die Wissenschaft und die öffentliche Meinung nur deshalb, weil man gewöhnt ist, das Sittliche als ein Unbedingtes und in seinem Inhalte Unveränderliches, Ewiges und Heiliges anzusehen. Für den Einzelnen ist diese Auffassung die natürliche und innerhalb seines beschränkten Daseins die wahre, an der die Philosophie nie rütteln wird. Allein wenn solche Meinung sich über ihr Gebiet und ihre Zeit erhebt und das für ihre Zeit Unbedingte als ein in Ewigkeit Unbedingtes hinstellt, so ist die Philosophie genöthigt dagegen aufzutreten, die wahren Grundlagen des Sittlichen aufzudecken und zu zeigen, dass es nur in dem Natürlichen, in der Macht und Lust seine Wurzeln hat und dass der sittliche Inhalt ebenso wechselt, wie aller geschichtliche Inhalt überhaupt.

48. Die Aufgabe der Geschichtswissenschaft ist deshalb die gleiche mit jeder andern besondern Wissenschaft; sie hat nach den Gesetzen ihres Gebietes zu forschen, die gefundenen zu sammeln und

auf höhere zurückzuführen. Aber sie hat hierbei nicht mit einem höchsten Prinzip, a priori oder dialektisch zu beginnen, sondern umgekehrt, mit der Untersuchung der einzelnen Thatsachen, gleich der Naturwissenschaft anzufangen, aus diesen auf dem Wege der Induktion das Allgemeine zu ermitteln und zu den Gesetzen aufzusteigen.

49. Die Naturwissenschaft vermag diese Gesetzlichkeit ihres Gebietes ohne Schranke durchzuführen; aber die Geschichtswissenschaft kann es nicht. Dies ist ihr Unterschied; das persönliche Moment, was in der Geschichte mitbestimmend waltet, wird für sie stets die Natur des Zufalles behalten. Am wenigsten ist die Geschichte bestimmt als ein Belag für die sittlichen und Rechts-Auffassungen der Gegenwart zu dienen. Ebenso wenig soll aus ihr ein Trost für die Leiden der Gegenwart abgenommen werden und eine Hoffnung, dass die Ziele, in welche die Wünsche der Gegenwart zusammenlaufen, sich in der Zukunft verwirklichen werden. Die Geschichte wird vielmehr für alle Zeit das Fatum der Alten bleiben, dessen Unerforschlichkeit weder mit religiösen noch mit sittlichen Ideen erschlossen werden kann.

B. Die Geschichte des Schönen und ihre Gesetze.

1. Die erste Periode der Kunst.

1. Die Erörterungen des vorgehenden Abschnittes haben, so fern sie auch dem Schönen zu stehen scheinen, doch wegen des engen Zusammenhanges aller geschichtlichen Gebiete unter einander und wegen der Gemeinsamkeit der in ihnen wirkenden Kräfte, auch ihre unmittelbare Bedeutung für das Gebiet des Schönen. Es wird deshalb auch bei ihm keine volle Gesetzlichkeit in seiner Geschichte zu suchen sein; es wird auch hier ein zufälliges Moment in der Persönlichkeit der grossen Künstler und in den Erfindungen der Technik den regelmässigen Gang der Geschichte unterbrechen und alle Vorhersagung unmöglich machen; es wird endlich die Geschichte des Schönen selbst in ihrem regelmässigen Theile nicht aus einem Prinzip abzuleiten sein, sondern es wird, wie in den andern Gebieten, eine Mannichfaltigkeit von Kräften und Gesetzen bestehen, welche die Bewegung bestimmen. Während bei der allgemeinen Geschichte diese Kräfte und Gesetze nur angedeutet werden konnten, werden sie für das Gebiet des Schönen hier ausführlicher darzulegen sein.

2. Die Geschichte des Schönen lässt sich in zwei Perioden abtheilen, welche sich in natürlicher Weise von einander absondern

und dabei eine gewisse Aehnlichkeit mit einander zeigen. Die erste beginnt mit den ältesten Zeiten der Völker, insbesondere im Orient und Aegypten, durchläuft die Zeit der Griechen und Römer und endet mit dem Untergange des weströmischen Kaiserreiches. Die zweite beginnt mit dem Mittelalter und geht bis zur Gegenwart.

3. Da die ideale Welt des Schönen auf den ihr allein zugehörigen idealen Gefühlen ruht und diese sich von den realen abtrennen, aus welchen die realen Gebiete der Geschichte ihre Bewegung empfangen, so wird der Zusammenhang zwischen beiden Gebieten weniger eng sein und die Geschichte des Schönen wird in mancher Hinsicht eine grössere Selbstständigkeit zeigen, als in den übrigen realen Gebieten besteht. Als besonders wichtig für die Geschichte des Schönen wird sich die Stärke und das Verhältniss der idealen Gefühle eines Volkes zu seinen realen herausstellen. Dieses Verhältniss ist nicht bei allen Völkern dasselbe gewesen, und schon hieraus wird sich ein unterschiedener Gang in der Geschichte des Schönen ergeben.

4. Das Vorwiegen der idealen Gefühle bei einem Volke ist theils eine Folge glücklicher realer Zustände, welche es des fortwährenden Kampfes mit der Noth des Lebens überheben und den feineren Gefühlen Raum zur Entfaltung gestatten; theils muss dies Vorwiegen als eine ursprüngliche Anlage einzelner Stämme anerkannt werden, deren weitere Ableitung der Wissenschaft wegen des Dunkels der Vorzeit unmöglich ist. Dieses Ueberwiegen des Idealen zeigt sich bei den Indern im Gegensatz zu den Persern; bei den Aegyptern im Gegensatz zu den Syrern; bei den Griechen im Gegensatz zu den italischen Völkerschaften. Die den Gegensatz bildenden Völker zeigen dafür eine kräftigere Entwicklung im Realen, welche sie zur Herrschaft über die mehr in dem Idealen lebenden Völker erhebt.

5. Dieser Gegensatz darf aber nicht so weit ausgedehnt werden, dass der Sinn für das Ideale einzelnen Völkern ganz fehlen könnte; vielmehr erscheinen die idealen Gefühle als ein unabtrennbares Moment der Seele, was sich bei jedem Volke findet. Selbst Stämme, die noch auf der niedrigsten Stufe der Entwicklung stehen und noch in stetem Kampfe um ihr Dasein befangen sind, bringen es doch zu dem verzierenden Schönen. Selbst der Eskimo verziert sein Boot und seine Pfeile und die australischen Wilden schmücken sich mit Federn und Blumen.

6. Die weitern Gesetze, wie sie sich aus der Beobachtung ergeben, werden sich am besten nach den Bestimmungen des Schönen ordnen. Es ist zunächst der Inhalt des Schönen, dessen geschichtliche Bewegung hervortritt. Am Inhalt zeigt sich der Zusammenhang

des Schönen mit dem Realen am deutlichsten; denn den bedeutendsten Inhalt des Schönen bildet der Mensch und sein Handeln; selbst die überirdische Welt ist seine That und das Schöne in der Natur fasst er nur nach dem Grade seiner Bildung und nach der Richtung seiner realen Interessen. So wird die Entwicklung des Realen sich am stärksten am Inhalte des Idealen geltend machen.

7. Bei allen Völkern beginnt deshalb die Kunst mit dem Erhabenen; die ältesten Werke in allen Künsten sind in der ersten Periode erhabenen Inhaltes. So die epischen Dichtungen Indiens, die Hymnen der Juden, die Dichtungen Homer's und Hesiod's; die Edda und die Nibelungen der Germanen; die Grottentempel Indiens, die Palläste Assyriens; die Tempel und Pyramiden Aegyptens, die rohen Erdbauten der Mexikaner und der germanischen Völker; die ersten Anfänge der Plastik im Relief und in Statüen. All diese Werke haben nur das Erhabene der Gottheiten, der Fürsten und Völker zu ihrem Inhalte.

8. Indem das Erhabene, die Autorität, im Beginn der Geschichte im realen Dasein aller Völker überwiegt, so musste auch die Kunst zunächst sich damit erfüllen. Je schwächer noch die Erkenntniss ist, desto mächtiger ist der Glaube; je hülfloser der Einzelne, desto mehr wird der Stärkere die Andern sich unterwerfen, die gewonnene Herrschaft über den Stamm zur Unterjochung anderer Stämme benutzen und endlich zur erhabenen Macht eines Königs aufsteigen. Der Einzelne verschwindet in diesen Zeiten gegen die Hoheit der Götter und Könige; der Pol des Erhabenen überwiegt und die Lust macht sich nur verstohlen und in rohen Ausbrüchen geltend.

9. Es ist deshalb natürlich, dass die älteste Kunst bei allen Völkern sich nur dem Erhabenen zuwendet. Je despotischer die reale Entwicklung ist, desto mehr wird dies geschehen. Deshalb herrscht vorwiegend das Erhabene in der Kunst des Orients und erhält sich hier dauernd. Auch in Griechenland beginnt die Kunst mit dem Erhabenen und lässt dem einfach Schönen nur in der Dichtkunst einigen Raum. Auch in den indischen Dichtungen zeigt sich zwar das Einfach-Schöne, aber nur verstohlen und nur als Schmuck des Erhabenen in dem früher (II. 167) dargelegten Sinne.

10. Bei der Baukunst und Plastik kommt hinzu, dass die technischen Schwierigkeiten zur Herstellung ihrer Werke so gross sind, dass der Einzelne in diesen Zeiten dafür keine Mittel besitzt. Nur die Fürsten und die Priester können über die Kräfte des Volkes und der Künstler verfügen. Da aber das Volk in ihren Augen nur der Diener ihrer Erhabenheit und ohne eignen Werth ist, so erfüllt

sich ihre ideale Welt nur mit den Bildern ihrer selbst und der Götter; nur diese scheinen ihnen werth, den Inhalt so grosser Werke zu bilden. Das reale Erhabene dieser Zeiten sucht seine Darstellung wesentlich in der unermesslichen Grösse; dieses Element herrscht deshalb auch in der Kunst. Die alten Werke der Baukunst und Plastik sind kolossal und um so mehr, je älter sie sind. In dem Kolossalen ruht das Erhabene der Grottentempel Indiens, des Thurmes zu Babel, der Pyramiden und Tempel Aegyptens, der Taocalli Mexiko's, der 700 Fuss langen Erd-Reliefs in Nordamerika, der bergartigen Grabhügel im nördlichen Europa.

11. Das Einfach-Schöne konnte nur erst dann in die Bau- und plastische Kunst eindringen, als sie von Völkern übernommen ward, welche weniger von der Autorität erdrückt waren und in denen der Pol der Lust freier und offener sich geltend machen und auf die Gestaltung des Lebens einwirken konnte. Dies war der Fall bei den Griechen. Deshalb drang bei ihnen das Einfach-Schöne nicht blos in den realen Glauben, sondern auch in ihre Werke der bildenden Kunst.

12. Je mehr die Autorität der Götter bei diesem Volke und später bei den Römern durch die steigende Wissenschaft und durch die Vermischung aller Kulte untergraben wurde; je mehr die Autorität des Volkes bei den Griechen sich zersplitterte, desto mehr musste das Erhabene auch in der Kunst zurücktreten und dem Einfach-Schönen weichen. Nur in den Cäsaren erhielt sich noch die erhabene Autorität und ihre Wirkung bleibt in den erhabenen Werken der römischen Baukunst erkennbar.

13. Die ersten Anfänge der Malerei, welche sich in den Bauwerken und Felsengräbern Aegyptens finden, scheinen von dieser Regel eine Ausnahme zu machen. Sie stellen das gewerbliche Leben der Aegypter in aller Ausführlichkeit dar und gleichen äusserlich den Genre-Bildern der Neuzeit mit einfach schönem Inhalt. Allein näher betrachtet dienen diese Bilder nur dem Erhabenen; ihr Zweck ist nicht, die Lust des Volkes, die Freude des Lebens darzustellen, sondern die Macht des Gottes und des Königs aufzuweisen, der über alle diese Menschen und ihre Geschicklichkeit und Kräfte verfügt, welche in diesen Bildern versinnlicht werden. Deshalb haben diese Bilder mehr die Arbeit als die Ruhe und den Genuss zum Inhalt; deshalb finden sie sich nur in den Tempeln, Pallästen und Gräbern der Könige und göttlichen Thiere; aber nirgends treten sie selbstständig auf, um der idealen Lust des Beschauers und nur dieser zu dienen.

14. Auch die Malerei bildet deshalb keine Ausnahme von jener

Regel. Erst bei den Griechen beginnt, wie in den andern bildenden Künsten, so auch in der Malerei die selbstständige Darstellung des Einfach-Schönen. Dasselbe gilt für die Musik. Wenn überhaupt bei den Orientalen von Musik gesprochen werden kann, so hat sie nur den Charakter des Erhabenen und Kolossalen durch den Lärm und übertriebenen Rhythmus der vielen Instrumente. Erst bei den Griechen beginnt die Musik sich zur Kunst zu gestalten; es bilden sich Tonarten für das Erhabene und andere für die Lust und das einfach Schöne.

15. Aus denselben Gründen konnte auch das Komische erst bei den Griechen in die Kunst eintreten. Das Erhabene verträgt kein Komisches; es ist sein Gegensatz, nur in dem einfach Schönen kann es sich entwickeln. Deshalb fehlt das Komisch-Schöne bei den Orientalen; die Inder zeigen in ihren Dramen nur leise Anfänge, die ohne Fortbildung bleiben. Auch bei den Griechen erreicht das Komische weder in der Dichtkunst noch in der Malerei die gleiche Ausbildung, wie später in der zweiten Periode. Das Komische bedarf einer grössern Selbstständigkeit und Mannichfaltigkeit der Individuen, als sie in Griechenland und bei den Römern zur Entwicklung kam. Ihre Komödien sind deshalb mehr heiter, einfach schön, als komisch und die von Aristophanes sind mehr Satyren mit eingeflochtenen Witzen als freie komische Kunstwerke; deshalb fehlt auch in der Malerei der Alten die Karrikatur.

16. Der auffallendste Zug in der Geschichte der alten Kunst ist der Fortgang vom Symbolischen zu dem Klassischen und vom Naturalistisch- zu dem Ideal- und Form-Schönen. Bei den Orientalen geschieht für jenen Fortschritt nur Weniges; ihre Kunst bleibt bei dem Naturalistischen und zeigt selbst für Zeiträume von Jahrtausenden nur einen geringen Fortschritt. Die Starrheit ihres realen Lebens übertrug sich auch auf die Kunst und liess an dem zunächst gefundenen Symbolisch-Schönen mit Zähigkeit festhalten. Nur der Kenner kann an ägyptischen Kunstwerken, wenn auch Jahrtausende zwischen ihnen liegen, eine leise Entwicklung bemerken. In den einmal gefundenen Elementen des Seelenvollen wurde das Kunstwerk von den Aegyptern mit der höchsten Sorgfalt ausgearbeitet; der härteste Stein wurde diesen Formen unterworfen; allein man ging über diese Formen nicht hinaus, man blieb im Symbolisch-Schönen, obgleich die Fertigkeit im Technischen gross genug war, um darüber hinaus zu kommen.

17. Der einfache, ruhige, beharrende Sinn der Orientalen liess sie länger mit dem einmal Gewonnenen sich begnügen; die alles erdrückende Macht der Autoritäten lähmte auch den Fortschritt der

Kunst. Insbesondere ist es der religiöse Kultus, welcher die gewonnenen symbolischen Kunstformen zu einem Realen des Glaubens umwandelte und so dem Künstler den Fortschritt unmöglich machte, weil er als eine Verletzung der Götter und des Kultus gegolten haben würde.

18. So beginnt die Ueberwindung des Symbolisch-Schönen erst bei den Griechen, deren reales Leben grössere Freiheit gewährte. Aber auch hier wurde das Klassische in Baukunst und Plastik nur langsam erreicht; auch hier hemmte der Kultus und die Heiligung der symbolischen Formen durch den Glauben die Bewegung, und noch Perikles und Phidias mussten schwer unter diesem Druck der Kunst durch den Kultus leiden. Auch das Bemalen der Statüen, was noch in der klassischen Periode statt fand, zeigt, wie hemmend der Kultus sich dem Fortschritt entgegenstellte.

19. In der Erreichung des Klassisch-Schönen haben die Griechen dem Orient und Aegypten viel zu danken; dagegen erscheint das Ideal- und das Formschöne ihr ausschliessliches Werk. Der Orient konnte sich von dem Extremen in der Gestaltung, von dem Naturalistischen nicht befreien; es herrscht in seiner Baukunst und Plastik, wie in seiner Dichtkunst. Schon früher ist bemerkt (I. 277), dass diese durch die Griechen vollendete Entwicklung des Ideal-Schönen sowohl in der Dichtkunst als in den bildenden Künsten im letzten Grunde auf der Harmonie und dem Maassvollen ihres realen Lebens beruht; auf der gleichmässigen Ausbildung der geistigen und körperlichen Anlagen; auf der gleichmässigen Uebung aller Geschäfte des Friedens und Krieges. Ihr überwiegender Sinn für das Schöne half mit und führte der Kunst die besten Kräfte in reichem Maasse zu; so gelang es dem vereinten Streben dies Ideale zu erreichen und in klassischer Weise darzustellen.

20. Das Formschöne, was bei den Griechen und Römern vorherrscht, entwickelte sich schon wegen seiner Verwandtschaft mit dem Idealschönen (II. 97) leicht aus diesem; allein seinen tiefern Grund hatte es in dem besondern Bildungszustand dieser Völker und in dem Zurückbleiben ihrer Entwicklung auf dem Gebiete der Güter. Da ihnen alle jene, mechanischen Mittel der Neuzeit für die Verbreitung des Wissens abgingen, so blieb ihr Vorstellen und Denken, selbst bei den gebildeten Klassen, innerhalb des Einzelnen und Bestimmten (Konkreten); die allgemeinen Begriffe waren wenig geläufig und das Lesen und Hören wissenschaftlicher und dichterischer Werke konnte nicht mit der Schnelligkeit und Hast geschehen, wie gegenwärtig; man war für die Wiederholung derselben ebenso empfänglich, wie es die moderne Zeit nur noch bei der Musik ist.

21. Unter solchen Verhältnissen musste die Form eine grössere Bedeutung behalten und das Interesse an der Form zur selbstständigen Fortbildung derselben führen. Dies gilt für alle Zweige der antiken Kunst. Es kam hinzu, dass das Leben seinen Kern in der Oeffentlichkeit und nicht in den privaten Verhältnissen hatte; dies liess das Sentimentale und Geistig-Schöne nicht aufkommen, es nöthigte zur Klarheit und Bestimmtheit des Vorstellens und Handelns. Deshalb blieb der Sinn für landschaftliche Schönheit zurück; die landschaftliche Kunst blieb völlig aus; man hielt sich an die bestimmten und kräftigen Formen der menschlichen Gestalt und des menschlichen Handelns, und indem das Unbestimmte und Zerfliessende überall von dem Schönen abgehalten wurde, musste auch dadurch die Form an Bedeutung gewinnen und zu dem Uebergewicht gelangen.

22. Der Unterschied in der Entwicklung der einzelnen Künste ist von der schwierigen Behandlung des Materiales und der Auffindung der von ihnen darstellbaren Elemente der Bildlichkeit mehr bedingt, als die Systeme gewöhnlich einräumen. Die idealistische Philosophie will auch hier den geschichtlichen Gang aus der logisch-dialektischen Entwicklung der Idee ableiten; allein sie selbst muss bei der Dichtkunst eine Ausnahme anerkennen, die sie nur schwer mit ihrem Prinzip vereinigen kann. Indess ist schon gezeigt, dass ein solches Prinzip die Geschichte in keinem ihrer Gebiete beherrscht; jene äusserlichen Umstände reichen zur Erklärung der Erscheinungen hin, so weit dies in dem Geschichtlichen überhaupt möglich ist.

23. Die Dichtung ist deshalb bei allen Völkern zeitlich das erste Kunstschöne, was sie hervorbringen; es folgt dies aus der Natur des dichterischen Materiales; die Sprache ist am leichtesten zu behandeln und die Elemente der Bildlichkeit sind für diese Kunst unbeschränkt (I. 223) und daher leicht zu finden. Es ist also natürlich, dass das seelenvolle Reale zuerst in dichterischen Bildern erfasst und dargestellt wird. Es ist auch unrichtig, wenn die Schule Hegel's dies auf das Epos, als der objektiven Dichtung, beschränken will. Einmal enthält schon das Epos zugleich das sogenannte subjektive, das lyrische in seinen, der Handlung eingeflochtenen Stimmungsbildern; sodann haben die ältesten Dichtungen der Inder und Juden das erhabene Stimmungsbild in den Hymnen und Psalmen auch selbstständig ausgebildet. Nur das einfach-schöne Stimmungsbild kommt erst später, bei den Griechen, zur selbstständigen Ausbildung, dem oben dargelegten Gesetze entsprechend.

24. Von den bildenden Künsten war die Plastik die schwierigere gegen die Baukunst. Das Werk dieser erforderte zwar grössere

mechanische Kräfte, aber die künstlerische Thätigkeit in Auffindung der bildlichen Elemente war bei dem schönen Abbilde des Hauses leichter, als bei dem des Menschen. Die mechanischen Schwierigkeiten dort sind für die Fürsten und Priester ein Reiz mehr und so werden die Bauwerke bei allen Völkern das erste Schöne der bildenden Kunst. Da aber im Süden das reale Haus nur dürftig ist und auch im Norden anfänglich nur eine geringe Unterlage bot, so erklärt es sich, dass die Formen dieser Bauwerke in das Phantastische und Symbolische geriethen. Erst bei den Griechen war das reale Wohnhaus bestimmter und wirkte reinigend auf die Gestaltung der Kunstbauwerke ein.

25. Dagegen kann es auffallen, dass die Malerei in dieser ersten Periode gegen die Plastik zurückblieb, da doch die technischen Schwierigkeiten bei ihr geringer als bei dieser erscheinen. Allein es entscheidet hier, wie bereits erwähnt, nicht blos dieser technische Punkt, sondern auch die Erkenntniss der bildlichen Elemente (I. 201), welche die Kunst zu benutzen hat. Für den rohen Menschen sind offenbar die plastischen Elemente leichter in ihren gröbern Formen zu finden, als die Elemente der Malerei. Dort ist es die handgreifliche körperliche Gestalt, die nachzuahmen ist; hier sind es schon blosse Eigenschaften, wie der Umriss, die Farbe, die Schattirung. Diese Elemente waren schwerer zu sondern und für sich zu benutzen, als die körperliche Gestalt und deshalb entstand das plastische Werk vor dem malerischen, obgleich die Herstellung mühsamer war.

26. Erst in Aegypten begann die Malerei, aber sie blieb auch da gegen die Plastik zurück. Die technische Fertigkeit war sicherlich für beide Künste gleich vorhanden, allein man vermochte nicht die bildlichen Elemente der Malerei mit Leichtigkeit zu benutzen. Man konnte sich weder in die Farbenmischung finden, noch in die Schattirung, noch in die Perspektive; selbst bei der Flächengestalt beschränkte man sich auf die Umrisse und musste deshalb für den Kopf und die Beine die Seitenstellung beibehalten, obgleich die ägyptischen Maler das Unwahre derselben gewiss empfunden haben. Auch die Griechen vermochten nur unvollkommen die Farbenmischung, die Perspektive, die Verkürzungen und die malerische Gruppirung der Gestalten und Gegenstände aus dem Realen auszulösen und als malerische Elemente zu verwenden; es war daher natürlich, dass sie hier im Symbolischen blieben, während sie in der Plastik das Klassische erreichten, und dass ihre Malerei nur eine gemalte Plastik blieb.

27. Auch für die Musik bestanden bei den Griechen ähnliche, ja noch grössere Hindernisse. Das Reale bedarf in dieser Kunst an sich einer starken Idealisirung und nachhelfenden Komposition; ohne die

entsprechenden Instrumente ist dies unmöglich. Die Erfindung und Verbesserung dieser Instrumente ist aber vom Zufall des persönlichen Momentes abhängig. Dieser Zufall blieb im Alterthum aus; die Geigen, die Orgel sind erst im Mittelalter erfunden worden. Die Leyer, die Flöte, waren die einzigen Instrumente, welche den Griechen zu Gebote standen und es war natürlich, dass mit diesen Mitteln die Musik über das elementare und symbolische Schöne nicht hinaus kam.

28. Hegel und Vischer wollen dieses Zurückbleiben der Musik bei den Griechen aus der subjektiven Natur dieser Kunst ableiten, allein das Falsche dieser Auffassung ist bereits früher (I. 218) ausführlich dargelegt. Der wahre Grund liegt in dem Mangel der musikalischen Mittel. So weit diese zureichten, haben die Griechen auch in dieser Kunst Ausserordentliches geleistet und gezeigt, wie weit sie vorgeschritten sein würden, wenn die Gunst des Zufalls ihnen mit vollkommneren Instrumenten zu Hülfe gekommen wäre. Die Ausbildung der Tonleitern, der Tonarten, des Taktes und Rhythmus ist in so feiner Weise von ihnen geschehen, dass Vieles davon in der modernen Musik, als für die Gegenwart zu fein und unverständlich, hat zurückgestellt werden müssen. Da, wo das Material die Griechen nicht hinderte, wie bei dem Musikalischen der Sprache, haben sie in ihrem kunstvollen Versbau den schlagenden Beweis gegeben, dass sie in der Musik an sich die gleiche Fähigkeit zur Darstellung des Schönen, wie in den übrigen Künsten, besassen.

29. Die Kunstgeschichte hat sich vorzugsweise mit dem Fortschritt der bildenden Künste in dieser Periode beschäftigt. Man bemerkte hier bei den Griechen eine fortschreitende Aenderung des Styles, wie man es nannte, der von dem Erhabenen zu dem einfach Schönen und später zu dem Süsslichen und Gezierten überging. Insbesondere hat Winkelmann diese Entwicklung näher verfolgt und daraus ein Gesetz abgeleitet, was später von Andern zu dem allgemeinen Gesetz aller Kunstentwicklung erhoben worden ist, und was Vischer mit der dialektischen Entwicklung der Idee zu vereinigen und zu verschmelzen gesucht hat.

30. Nach Winkelmann hat die Kunst mit einem »strengen und harten Styl« begonnen; diesem folgte »ein erhabener oder hoher schöner Styl;« diesem »ein einfach-schöner,« welcher zuletzt in »einen reizenden und rührenden Styl« ausartete und in der Manier endete. Winkelmann drückt dies an einer andern Stelle auch so aus, »dass »die bildenden Künste mit dem Nothwendigen angefangen, dann die »Schönheit gesucht haben und zuletzt sei das Ueberflüssige »gefolgt.«

31. Obgleich diese letzten Ausdrücke nicht glücklich gewählt sind, so kann man doch die Meinung Winkelmann's erkennen. Nach den Besonderungen und Bezeichnungen des Schönen in diesem Werke ist unter dem »strengen und harten« Styl das Symbolisch-Schöne zu verstehen; dann folgt das Erhaben-Schöne, dann das Einfach-Schöne und dann das Formschöne in steigender Ausartung zur Manier und zu dem Sinnlich-Reizenden. Die Wahrheit dieser Bewegung innerhalb der Plastik und zum Theil in der Baukunst und Malerei der Griechen ist nicht zu bezweifeln; sie ist schon oben (II. 320) angedeutet worden. Winkelmann begnügt sich, diese Bewegung darzulegen, aber die Ursachen dieser Bewegung hat er theils nicht aufgesucht, theils nur mangelhaft angedeutet.

32. Winkelmann war weit entfernt, diesen Gang als das allgemeine Gesetz aller Kunst-Entwicklung zu behaupten; er beschränkt sie auf die Bewegung der bildenden Kunst bei den Griechen und es ist auch leicht zu zeigen, dass diese Formel weder für die Dichtkunst noch für die Musik der Griechen passt, und ebenso wenig auf die spätere Zeit allgemein anwendbar ist, wenngleich hier für die Malerei und Plastik Aehnliches sich in der zweiten Periode noch einmal wiederholt.

33. Die tiefern Ursachen dieses Ganges der bildenden Künste sind bereits oben angedeutet worden. Das »Strenge und Harte« oder das Symbolische überkamen die Griechen von den Orientalen und Aegyptern. Ihr Verkehr mit diesen Völkern störte die rein nationale, eigene Entwicklung: sie übernahmen das Schöne, wie sie es bei jenen Völkern bereits in einem hohen Grade ausgebildet fanden, um so eher, da ihre eigene Kunst dagegen zurückstand. Dieses »Strenge und Harte« ist zugleich ein Geistig-Schönes; es beschränkt sich auf die Elemente, welche das Seelische am deutlichsten und kräftigsten ausdrücken; es übersieht aber, dass diese Elemente in ihrer Isolirung die Harmonie des Seelischen verletzen und deshalb in das Hässliche gerathen. Die Orientalen ertrugen dies um so leichter, als der Inhalt dieses Strengen nur das Erhabene war, was über die Zustände und Schmerzen des gewöhnlichen Menschen erhoben ist. Diese Missgestalten wurden nur als Bild des Erhabenen und nicht als Bild des Schmerzlichen gefasst und galten ihnen somit nicht als ein Hässliches.

34. Bei den Griechen war aber das reale Leben nicht so von dem Erhabenen beschränkt und gebeugt, wie im Orient; der rege ideale Sinn dieses Volkes bildete daher dieses »Strenge und Harte« zunächst in das schöne Erhabene um. Die Griechen erkannten schärfer

die Elemente des Erhabenen im Menschen in seiner Gestalt und seinen Zügen, und indem sie das Kolossale, die symbolischen und Thierformen zurückstellten, erreichten sie zunächst das Erhabene in seiner klassischen Vollendung.

35. Die steigende politische Macht, die Reichthümer, welche der Handel und die Kolonien zuführten, erhoben später die Selbstständigkeit der Einzelnen. Das Erhabene der Religion, des Staates trat zurück; die Lust, der andere Pol, ward überwiegend. Die Kunst folgte dieser Richtung und so trat in ihren Werken das Erhabene gegen das Bild der Lust, d. h. gegen das Einfach-Schöne zurück. Je mehr Religion und Staat sich auflösten und die Autoritäten sanken, desto mächtiger musste die Lust zum herrschenden Pole werden und die Kunst sich dem Bilde der reinen Lust, frei von aller Beimischung des Erhabenen, in allen ihren Besonderungen zuwenden.

36. Winkelmann nennt dies »das Ueberflüssige, das Rührende, das Reizende« und nimmt es schon als den Beginn des Verfalls. Allein die Kritik hat dazu kein Recht. Das Schöne bleibt auch in dieser Beschränkung auf die Bilder der reinen Lust und selbst der sinnlichen Lust, ebenso in seinem Begriffe, wie bei dem Erhabenen. Es ist nur der persönliche Geschmack und die Gewohnheit, welche einzelne Kritiker jenes weniger schön als dieses empfinden lässt.

37. Später folgte allerdings eine Ausartung der Plastik und Malerei und zwar schon in den glücklichsten Zeiten der römischen Kaiserherrschaft. Das Kunstwerk sank zu dem verzierenden Schönen herab, was den realen Genüssen der Sinnlichkeit, des Luxus, der Schmeichelei dienen und damit seine Freiheit aufgeben musste. Man hat behauptet, dies sei der nothwendige Gang aller Kunstentwicklung, und meint damit schon alles erklärt zu haben. Allein die Bewegung in andern Künsten und in späterer Zeit bestätigt ein solches Gesetz nicht; vielmehr lassen sich die Gründe dieser Ausartung in bestimmten Umständen jener Zeit näher aufzeigen.

38. Die Griechen waren als selbstständiges Volk untergegangen; ihr Land war zu einer Provinz des römischen Staates herabgesunken. Damit war auch der Schönheitssinn dieses Volkes gelähmt. Die Römer hatten die Anlage zu dem Idealen von Haus aus nur in geringem Grade; es war natürlich, dass von diesem herrschenden Volke die griechische Kunst allmählig zur Dienerin der realen Gefühle erniedrigt wurde. Versunken in diesen falschen realen Genuss des Schönen bemerkte man die Ausartung der Kunst, den Verlust des reinen Ideals nicht und die reale Lust überdeckte die Fehler des Idealen.

39. Dazu kam der Mangel grosser Künstler, welche diesen Ver-

fall der Kunst hätten aufhalten, wenn auch nicht ganz verhindern können. Bei dem tiefen Frieden, den die gebildete Welt zum ersten Male länger als ein Jahrhundert von Trajan ab genoss und bei dem milden Regiment einer Reihe von trefflichen Kaisern kann dies wunderbar erscheinen. Zum Theil hat hier das zufällige Moment der Geschichte sein Spiel; indess bieten auch die allgemeinen Verhältnisse hier manchen Anhalt. Das herrschende Volk hatte wenig idealen Sinn. Das Erhabene, an dem sich der Künstler wieder hätte aufrichten und des Sinnlichen erwehren können, war weder in der Kunst noch in dem realen Leben mehr zu finden. Die alten Götter, die alten weltlichen Autoritäten waren zerfallen. Die neue Autorität, welche das Christenthum den Völkern brachte, wirkte zunächst nur im Geheimen. Die hervorragenden Geister wurden zwar von der neuen Lehre erfasst; aber die Verachtung alles Irdischen, die sie predigte, machte selbst die Talente der Kunst abwendig. Das Verschwinden aller bedeutenden Künstler war unter solchen Verhältnissen nichts Ausserordentliches.

40. Mit dem Verfall und Untergang des weströmischen Reiches versanken auch die letzten Reste der Kunst. Zwei Mächte stürmten gleichzeitig auf sie ein: 1) die allgemeine Noth und Zerstörung, welche mit den siegreichen Einfällen der nordischen Völker über die kultivirte Welt einbrachen und Jahrhunderte lang anhielten und 2) die Erhebung des Christenthums zur herrschenden Religion. Jenes reale Elend erdrückte den Sinn für das Ideale und Schöne und dieser Glaube verdammte die Kunst als ein Werk des Heidenthums. Das Schöne verschwand von der Erde in einer Weise, die ohne diese Umstände unglaublich sein würde.

2. Die zweite Periode der Kunst.

1. Die Kunst und der Sinn für das Schöne konnte sich erst wieder erheben, als die reale Noth nachliess und die Verleugnung alles Irdischen nicht mehr mit der ursprünglichen Heftigkeit im Christenthum gepredigt wurde. Die Kunst hatte nun von vorn anzufangen und es kann daher nicht auffallen, wenn die Entwicklung in dieser zweiten Periode zu einem grossen Theile der ersten gleicht. Nur ein durchgreifender Zug unterscheidet beide Perioden; das Formschöne hat jetzt die Herrschaft an das Geistig-Schöne abgetreten. Es entspricht dies dem Charakter der nun zur Herrschaft gelangten und in die Kultur eingetretenen germanischen Völker. Das Individuelle im Gegensatz zu der von der Autorität beherrschten Verbindung der Menschen war schon bei den Griechen aufgetreten; beide

Mächte waren aber da noch im Gleichgewicht geblieben; erst bei den germanischen Stämmen wurde das Individuum überwiegend; sei es in Folge eines ursprünglichen Charakterzuges dieses Volkes, oder in Folge seiner nördlichen Wohnsitze, welche den Einzelnen zur regern Thätigkeit zwangen und die Arten dieser Thätigkeit vermannichfachten.

2. Dieses Uebergewicht des Individuums fand eine starke Unterstützung an der christlichen Religion. Indem diese den Staat und die Gemeinde völlig unbeachtet lässt, tritt in ihr von selbst das Individuum als das Wesen auf. Der Einzelne ist nicht mehr das Mittel, um das Allgemeine, den Staat darzustellen; das Verhältniss hat sich umgekehrt; der Staat ist nun das Mittel und der Einzelne ist der Zweck; alle Verbindungen dienen nur dem Glück und der Bestimmung des Einzelnen und haben nur Werth, so weit sie dies thun.

3. Mit diesem Uebergewicht des Individuellen ist das Geistig-Schöne begründet. Erst nun kann sich in dem Einzelnen der unerschöpfliche Reichthum seines seelischen Lebens entwickeln und zugleich als ein Berechtigtes äusserlich geltend machen. Das Charakteristische, was auf das Innere weist und die Eigenart des Denkens und Fühlens darstellt, kommt nun zur Anerkennung; das blos Gattungsgemässe, was dem Formschönen angehört, tritt zurück. Das Christenthum treibt zu der gleichen Vertiefung, zum Uebergewicht des Seelischen und zur Verachtung der Form an sich. Die allgemeine Bildung, die durch die Buchdruckerkunst möglich wird, wirkt in derselben Richtung.

4. Das Geistig-Schöne kommt aber nur bei den rein germanischen Stämmen zu seiner vollen Entwicklung und verbindet sich da im Anfang mit dem Naturalistisch-Schönen. In den romanischen Völkern, welche in Italien, Spanien und Frankreich aus einer Mischung der germanischen mit den alt-römischen und romanisirten Bewohnern hervorgehen, behält das antike Formschöne eine Geltung, welche in Verbindung mit dem Individuellen in einzelnen Perioden das vollendete Klassische erzeugt.

5. Indem der christliche Gott als die neue gewaltige Autorität in die Welt eingetreten ist und auch die Fürsten nunmehr ihre Autorität auf ihn stützen, herrscht in dem Beginn dieser Periode das Erhabene in der realen Welt ebenso vor, wie in dem Beginn der ersten Periode bei den Orientalen. Es ist daher erklärlich, dass die Kunst auch diesmal zunächst dem Erhabenen sich zuwendet. Ebenso beginnt die Entwicklung zuerst an der Baukunst. Der christliche Kultus und das nördliche Klima führte aber hier zu neuen Formen. Das Gewölbe, was bei den Römern sich im Gleichgewicht mit der Säule

erhalten hatte, wurde nun das herrschende konstruktive Element; die Säule wurde zu dem innern Pfeiler umgewandelt; der erhabene Inhalt trieb zu dem Kolossalen und zu den in die Höhe strebenden Thürmen, Spitzbögen und Ausläufern. Bei der Unendlichkeit des christlichen Gottes konnte der Tempel nicht wie bei den Griechen zu dem Einfach-Schönen übergehen; er blieb erhaben und jenes konnte nur als Schmuck (II. 167) hinzutreten.

6. Erst als der Glaube allmählig durch die Wissenschaft und Reformation erschüttert war, wurde der Styl der Renaissance möglich, welcher das einfach Schöne des antiken Tempels auf das christliche Gotteshaus zu übertragen unternahm. Für das tiefere religiöse Gefühl bleibt aber in diesem Styl ein Widerspruch, der in den Kirchen Italiens und selbst in St. Peter in Rom für den Deutschen zu Tage tritt und nur von den Italienern nicht empfunden wird, weil bei ihnen die christliche Religion nicht mehr in der alten Erhabenheit besteht. Das Einfach-Schöne, was in diesem Style stark hervortritt, verflacht das Erhabene (II. 168). Nur in den der Freude des Lebens dienenden Pallästen der Mächtigen und Reichen entspricht dieser Styl dem Inhalt und schafft vortreffliche weltliche Bauwerke.

7. Plastik und Malerei nehmen in dieser zweiten Periode die umgekehrte Stellung, wie in der ersten, zu einander ein. Die Malerei erhebt sich zuerst und bleibt die herrschende Kunst; die Plastik folgt und nimmt jetzt einen malerischen Styl an, wie früher die Malerei einen plastischen. Die Ursache liegt in der Herrschaft des Geistig-Schönen. Dies hat seine Stätte wesentlich im Antlitz des Menschen; hier liegen die kennzeichnenden Elemente des Innigen, des Ausdrucksvollen; im Auge erreicht es seine höchste Spitze. Ebenso dient die Gruppe wesentlich dem Geistig-Schönen. Die Plastik kann aber diese Elemente nur mangelhaft oder gar nicht bieten; nur die reichern Mittel der Malerei vermögen es; so trat sie hervor und die Plastik zurück. Diese wendete sich dem verzierenden Schönen zu und verschönerte im naturalistischen Styl Altäre, Kanzeln und Kirchenstühle.

8. Ein anderer Grund für dieses Verhältniss lag in der Kleidung der nördlichen Länder. Das Nackte selbst an Armen und Beinen trat aus der Sitte zurück; lange Gewänder verhüllten den Kopf und die ganze Gestalt und liessen nur das Antlitz frei; das Schaamgefühl wurde empfindlicher und die Darstellung des unbekleideten menschlichen Körpers wurde unmöglich. Ohne diesen kann aber die Plastik nicht bestehen. Erst als die Lust wieder als berechtigt in das Leben eintrat und das einfach-Schöne zur Geltung kam, konnte die Plastik

sich wieder regen; doch waren ihre Werke mehr ein Genuss für den Kenner und blieben dem Volke fremd.

9. Die Entwicklung der bildenden Künste zeigt in dieser zweiten Periode einen ähnlichen Gang, wie in der ersten; von dem Strengen und Harten zu dem Erhabenen, dann zu dem einfach Schönen und endlich zu dem sinnlich Reizenden und leeren Formschönen (Akademischen). Die Wiederkehr dieser Entwicklung hat die Meinung veranlasst, dass sie das allgemeine Loos jeder Kunst sei. Allein sie erstreckt sich auch in dieser Periode nur auf die bildenden Künste und gilt auch hier nur für eine bestimmte Zeit und nicht für die Gegenwart. So weit beide Perioden den gleichen Gang zeigen, liegt es nur in der zufälligen Gleichheit der realen Verhältnisse.

10. Die Welt war im Beginn dieser Periode noch tiefer von dem Göttlich-Erhabenen erfüllt und der Lust des Irdischen abgewendet, als in der ersten Periode. Die Kunst musste also vor Allem sich dem Göttlich-Erhabenen zuwenden; seine Verherrlichung war ihr Ziel; ihre Werke konnten aber nur symbolisch-schön sein, da die Technik verloren war und die Elemente der Bildlichkeit des christlichen Gottes erst gefunden werden mussten. Daher das Symmetrisch-Architektonische der byzantinischen Madonnen und Heiligen; es enthält das »Strenge und Harte«, ebenso wie dies in den ältesten plastischen Werken der ersten Periode besteht.

11. Mit Ueberwindung des Symbolischen, wobei die wieder auflebende Kenntniss der Antike helfend eintrat, musste das Erhaben-Schöne in klassischer Vollendung ebenso hervortreten, wie es zu Perikles Zeit in der ersten Periode geschah. Die spätere Zeit verlor die Innigkeit des Glaubens; die Reformation, die Kenntniss des Alterthums, die auflebende Naturwissenschaft erschütterte auch in den katholischen Ländern die Macht der Religion. Die Lust dieser Erde trat wieder als berechtigt auf, das Göttlich-Erhabene trat im Leben und somit auch in der Kunst zurück; das einfach Schöne drang, wie in der ersten Periode, ausschliessend hervor.

12. Je mehr diese Richtung in dem realen Leben sich entwickelte und namentlich in den Zeiten Ludwig XIV. und XV. zur Herrschaft kam, desto mehr musste, ebenso wie in der Zeit der römischen Cäsaren, das Schöne in den Dienst des Realen herabsinken. Das Reizende, Affektirte und Sinnliche, was in der Malerei und Plastik nun hervortrat, war die Folge, dass die Kunst durch diese Verhältnisse zur Dienerin der Sinnlichkeit, des Luxus und der Schmeichelei herabgedrückt war.

13. Allein da die allgemeine Bildung nicht ebenso wie in der

ersten Periode zugleich unterging, da vielmehr die Wissenschaft sich mehr und mehr erhob und die Kenntnisse bis in die untern Klassen sich verbreiteten, so sanken die bildenden Künste nicht so tief, wie in der ersten Periode. Vielmehr führte die Kenntniss der antiken plastischen Werke zu dem Versuch, diese Formen auch in die Malerei einzuführen und an ihnen sie aufzurichten. Aber es fehlte dazu dieser Zeit der Sinn der antiken Völker für das Formschöne. Das Ergebniss war daher nur der akademische Styl, welcher den Inhalt, das Seelische gänzlich verlor und deshalb selbst die der Antike entlehnte Form nicht vor der Ausartung der Rococo-Zeit schützen konnte.

14. Dieser Gang innerhalb der bildenden Kunst ist daher weder etwas Ausserordentliches, noch etwas Fatalistisch-Nothwendiges. Er erklärt sich einfach aus der geschichtlichen Bewegung im Realen. Zugleich zeigen die mancherlei Abweichungen im Vergleich zu dem Verfall der bildenden Künste in der ersten Periode, dass es sich hier um kein allgemeines Gesetz handelt, dem jede Kunstentwicklung unerbittlich unterworfen wäre.

15. Die Dichtkunst nimmt auch einen davon völlig abweichenden Gang. Das Erhabene der Autoritäten ist zwar auch bei ihr der erste Inhalt; aber die Dichtungen, welche die Graalsage, die Zeit Karl des Grossen und die Ritter der Tafelrunde aufnehmen, ebenso die Nibelungen enthalten dies Erhabene in einem veränderten Verhältniss; das Individuelle tritt stark hervor; die Liebe der Geschlechter, die Ehre des Einzelnen stellen sich neben das Erhabene und das erhabene Epos weicht bald der einfach-schönen Dichtung, wie sie die Provenzalen, die Spanier, Ariost, Petrarka und Andere schufen.

16. Dante versuchte noch einmal die Darstellung des Göttlich-Erhabenen in seiner Strenge; allein seine Komödie kam nicht über das Symbolische hinaus. Tasso gewann die klassische Form nur durch Hereinziehung des menschlich Erhabenen und des einfach Schönen. Der sinkende Glaube gab allmählig der Dichtkunst Raum. Die lyrische und die komische Dichtung entwickelt sich aus der höhern Berechtigung des Individuellen und gelangt zu einer dem Alterthum unbekannten Entfaltung. In der Tragödie tritt an die Stelle des erhabenen Fatums und mythischer, halbgöttlicher Heroen das Erhabene der menschlichen Leidenschaft, der fürstlichen und Volks-Autorität. Dieser Inhalt erhält in den Werken Shakspeare's eine beinah vollendete Darstellung.

17. Die nüchterne, sinnliche Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts wird dann in der Dichtung fühlbar. Das Akademische tritt in den Dramen Corneille's und Racine's, in der Henriade Voltaire's hervor

und dringt auch nach Deutschland und Italien. Erst die Erschütterung der realen Welt durch Friedrich den Grossen und später durch die Revolution erfüllt das reale Leben wieder mit tieferem Inhalt und dieser belebt zunächst in der Dichtkunst die erstorbene Form und führt zu den klassischen Werken Lessing's, Göthe's und Schiller's. Die Malerei und Plastik folgen bald nach; grosse Künstler treten auf und schaffen in der Gegenwart Werke, welche den klassischen früherer Zeiten nicht nachstehen.

18. Am schwierigsten und langsamsten geschah in der zweiten Periode die Entwicklung der Musik. Sie hatte im Mittelalter ganz neu anzufangen. Die Erfindung der Orgel und der Geigen kam ihr zu Hülfe. Die Musik ist schon ihrer Natur nach dem Geistig-Schönen zugewendet. In ihrer realen Unterlage ist sie auf das engste mit den Gefühlen verknüpft und naturalistisch, d. h. zu den Extremen geneigt. Indem seit dem Mittelalter dies Geistig-Schöne überall hervortrat, fand es in der Musik die ihm verzugsweise entsprechende Kunst. So vereinigte sich Alles zu ihrer Entwicklung. Es bildete sich neben der Harmonie der Instrumente der mehrstimmige Gesang. Das Göttlich-Erhabene war natürlich auch hier der erste Inhalt und nur als die Freude und Lust des irdischen Lebens die andern Künste zu dem einfach Schönen führte, folgte auch die Musik dieser Richtung, gelangte aus der Kirchenmusik zur Oper und gerieth später in Italien in das Sinnlich-Melodiöse.

19. Allein trotz des Geistig-Schönen, was im Beginn diese Kunst kennzeichnet, führte die Dürftigkeit ihres Realen sie zu dem Formschönen. Es bildete sich ein verwickeltes System von Regeln über Stimmführung, Modulation, Ausweichung u. s. w., was mit dem Inhalte und dem Seelischen nur in losem Zusammenhang blieb, mehr durch den sinnlichen Wohlklang bestimmt wurde und zuletzt in das Gelehrte und Künstliche ausartete. So geriethen die Werke der Musik in den Gegensatz zu der ursprünglichen Natur dieser Kunst und verloren sich in das Formschöne bis zuletzt zu dem Inhaltlosen.

20. In Italien wurde, dem romanischen Charakter gemäss, dies Formschöne mehr gepflegt, als in Deutschland. Hier machte sich zunächst das Naturalistische in der mit Dissonanzen stark erfüllten Harmonie und in der selbstständigen Stimmführung geltend. Aber diese Kunst würde wahrscheinlich von den realen Erschütterungen am Ende des 18. Jahrhunderts weniger berührt worden sein, wenn nicht das zufällige Moment, das ununterbrochene Auftreten grosser Meister seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Entwicklung derselben herbeigeführt hätte, für welche keine andere Kunst etwas Aehnliches bietet.

21. Seit Sebastian Bach geht diese Bewegung ohne Unterlass fort. Auch hier herrscht zwar zunächst der strenge Styl; allein er steht vom Anfang ab dem Klassischen nahe und das einfach Schöne gelangt schon bei Bach und Händel, noch mehr bei Haydn und Mozart zur vollen Entwicklung, ohne dass das Erhabene in seiner Vollendung darunter zu leiden hätte. Im Gegentheil vertieft die Musik mit Beethoven sowohl ihren Inhalt wie ihre Ausdrucksmittel und die spätern Meister v. Weber, Mendelsohn, Meyerbeer, Wagner, Donizetti, Verdi, Gounod erhalten die Musik in einem steten Fortschritt. Insbesondere gelingt der Musik seit Beethoven die Ueberwindung des reinen Formschönen; die Musik nähert sich trotz des kunstvollen Baues der neuern Werke wieder ihrem ursprünglichen Charakter, dem Geistig-Schönen.

22. Das Geistig-Schöne ist damit gegenwärtig zu dem herrschenden Zug in allen Künsten geworden. Man verlangt überall nach dem Seelischen, nach dem Gefühlsinhalt; das blosse Ergehen und Spielen mit der Form befriedigt nicht mehr. Die alten Bildungen, welche aus dem Formschönen hervorgegangen waren, werden durchbrochen oder bei Seite gelegt. Die Regeln des Generalbasses werden ebenso, wie die der alten Verskunst, nicht mehr beachtet. Nur die einfachsten Versmaasse können sich noch erhalten und für das grössere Handlungsbild im Roman haben selbst diese der Prosa weichen müssen. Auch in den bildenden Künsten verlangt die Gegenwart nach dem Innigen, Ausdrucksvollen, Seelischen, d. h. nach dem Geistig-Schönen. Selbst die Baukunst hat ihre Symmetrie und Regelmässigkeit deshalb verlassen. Diese gesteigerte Bildung, welche auch die entfernten Beziehungen erfasst, hat auch den Sinn für das landschaftliche Schöne in dieser Periode erhöht und zu der neuesten Kunst, zu der Gartenkunst, geführt, obgleich sie sachlich dem Naturschönen am nächsten steht und deshalb in dem Systeme als das erste Kunstschöne gilt.

23. Wenn die Systeme diese moderne Richtung der Kunst nicht anerkennen und ihre Werke gegen das Formschöne früherer Perioden zurückstellen, so ist die Unwahrheit solcher Urtheile bereits (II. 122) dargelegt worden. Das Durchbrechen der alten Formen, in denen Klassisches und Vollendetes geschaffen worden, muss allerdings einem Geschmack, der sich an diesen herangebildet hat, als ein Verfall der Kunst erscheinen. Allein dieses Urtheil ruht auf einem persönlichen Momente (II. 274), was keine allgemeine Berechtigung hat. An sich ist das Geistig-Schöne ebenso innerhalb des allgemeinen Begriffes des Schönen wie das Formschöne und beide können durch Uebertreibung gleicherweise in das Unschöne gerathen.

24. Wenn die Gegenwart in ihren Kunstleistungen tiefer, als

frühere Zeiten zu stehen scheint, so liegt es abgesehen von dieser Vorliebe für das Formschöne, welche in den Systemen und Kritiken noch herrscht, in dem heutigen Uebermaass der Produktion. Nicht blos die hervorragenden Meister, sondern auch das Talent, die Mittelmässigkeit, der Dilettantismus beschäftigen sich mit der Kunst. Man begnügt sich auch nicht mit der Produktion im Stillen; alles wird an die Oeffentlichkeit, auf den Markt des Lebens gebracht. Die zerbrochenen Formen lassen daneben die realen Interessen eindringen und der Luxus liebt, die Kunst zum Dienst der realen Lust zu benutzen.

25. So sind das Vortreffliche, das Mittelmässige und das Ausgeartete, welche sich früher auf besondere Perioden vertheilten, in der Gegenwart auf einmal und zugleich vorhanden. Blickt man blos auf die Masse des jährlich Erscheinenden, so wird nothwendig das Meisterhafte von dem Wust des Mittelmässigen und Schlechten verdeckt. Dabei hat der rasche Wechsel, die schnellere Bewegung in der Gegenwart sich auch den idealen Gefühlen mitgetheilt. Man verlangt stets nach Neuem. Selbst das Meisterwerk hat nicht mehr die tiefe und nachhaltige Wirkung, wie in frühern Zeiten. Vortreffliche Werke sinken nach Jahr und Tag in Vergessenheit, die vor hundert Jahren von Geschlecht zu Geschlecht gefeiert worden wären. So hart dies Alles die Künstler trifft, so wenig kann es doch als ein Zeichen des Verfalls der Kunst gelten.

26. Welchen Gang die Kunst in der Zukunft nehmen wird, ist der Wissenschaft unmöglich vorherzusagen. Es hängt wesentlich von der Entwicklung des realen Lebens ab und das zufällige Moment, was die Geschichte mit bestimmt, macht hier jede Berechnung unmöglich. In keinem Falle ist es nothwendig, dass das Geistig-Schöne wieder zurücktrete und einem neuen Formschönen Platz mache, wie Vischer und Andere meinen. Wenn die allgemeine Bildung sich im Vorschreiten erhält und alle Klassen zunehmend durchdringt; wenn somit die Beweglichkeit des Denkens, die Schnelligkeit des Begreifens noch wachsen wird, so ist vielmehr zu erwarten, dass die Kunst innerhalb des Geistig-Schönen sich nicht blos erhalten, sondern noch steigern wird. Es ist möglich, dass dann die Form, namentlich in der Dichtkunst, immer dünner und durchsichtiger wird und dass leise Andeutungen, feine Striche dann die vollkommen genügende und deutliche Form für die spätere Zeit im Schönen abgeben. Wenn die Form ihren Werth nur durch die Beziehung auf den Inhalt erhält, so kann die Feinheit und Durchsichtigkeit der Hülle niemals einen Tadel des Schönen begründen, sofern nur die Bildung der Zeit derart ist, dass

diese feinern Elemente ihr den Inhalt ebenso lebendig und deutlich versinnlichen, wie der Gegenwart die gröbern und sinnlichern Formen.

27. Die Betrachtung hat sich bis hier auf die Völker beschränkt, welche seit dem Beginn der Geschichte mit einander in Verkehr gestanden und dem Einfluss des einen auf das andere unterlegen haben. Es wurde dadurch möglich, dass die Kunst, wie sie bei dem einen Volke bestand, von dem andern übernommen und in seiner Weise fortgebildet werden konnte. Die Kunst dieser Völker erscheint damit als das gemeinsame Werk aller und die nationalen Eigenthümlichkeiten konnten sich um so weniger erhalten, je enger dieser Verkehr und diese Verbindung der Völker in den letzten Jahrunderten geworden ist. Es ist deshalb erklärlich, dass die Gegenwart keine eigenthümlichen Style in dem Sinn früherer Zeiten besitzen kann. Die Nationalitäten sind dazu jetzt nicht abgesondert und die Bildung und Gefühlsweise derselben nicht einseitig genug. Der eigenthümliche Styl der Gegenwart ist eben das Vorwiegen des Geistig-Schönen. Style, die auf dem Formschönen beruhen, sind der Gegenwart unmöglich.

28. Neben diesen mehr oder weniger mit einander verschmolzenen Völkern bestehen andere, welche sich isolirt gehalten haben. So die Negervölker in Afrika, die Ureinwohner Amerika's und Australiens und die Chinesen und Japanesen. Das Schöne hat keinem dieser Völker gefehlt und bei den Chinesen ist es selbst zu grösserer Entwicklung gelangt. Die Wissenschaft hat kein Recht, diese Völker bei der Untersuchung des Schönen mit vornehmer Miene bei Seite zu schieben. Bei den fehlenden Vorarbeiten kann jedoch die Philosophie hier sich nur auf das Allgemeinste beschränken.

29. Unzweifelhaft wird auch bei diesen Völkern die Darstellung des Schönen durch die reale Entwicklung bestimmt worden sein. Wo diese still gestanden hat, wie bei den Negern und den Bewohnern Australiens, da hat auch das Schöne auf der ersten und rohsten Stufe des verzierenden Schönen verharrt. Gewöhnlich wird dasselbe von dem europäischen Geschmack als ein Hässliches verworfen und der Schönheitssinn diesen Völkern völlig abgesprochen. Allein mit Unrecht. Das Tättowiren der Neuseeländer, das Durchstechen der Nasenflügel und Lippen mit Holzstiften, welche als Schmuck von den Negern getragen werden, ist wie vieles Aehnliche in Wahrheit ein naturalistisches Schönes. Es ist das sinnliche, wenn auch dem Europäer schwer verständliche Zeichen des Muthes oder anderer Lustgefühle dieser Völker. Es verletzt den europäischen Geschmack nur durch seine Einseitigkeit.

30. Indem es das Gesicht, was der lebendige Spiegel aller

Gefühle und aller Grade derselben bis zu dem feinsten sein soll, im Dienste nur einer Leidenschaft seiner allgemeinen Ausdrucksfähigkeit beraubt und zu dem starren Bilde nur eines Gefühls, einer Leidenschaft macht, erfüllt es zwar in dieser Beziehung die Bedingungen des Schönen, es ist das sinnliche Bild einer Lust; allein indem es durch diese Behandlung die freie Beweglichkeit, die sprechenden Mienen zerstört, stellt es gleichzeitig so viel Hässliches her, dass nur die einseitige, rohe Sinnesweise dieser Wilden dieses Hässliche über jenes Schöne nicht bemerkt und davon nicht gestört wird. Könnte der Europäer von diesen Rücksichten ebenso absehen und in dem tättowirten Indianer nur das Bild des wild-muthigen Kriegers erblicken, so würde er ihn ähnlich schön finden, wie er es bei einem geharnischten Ritter mit niedergeschlagenem Visire vermag.

31. Das Gleiche gilt von dem Schönen der Chinesen. Der unnatürlichkleine Fuss in ihren Bildern ist ihnen, wie der gleiche verunstaltete reale Fuss bei ihren Frauen, ein Bild der Lust, ein Bild des Zarten, Kindlichen und deshalb schön. Nur ihre Einseitigkeit hindert sie, die damit gesetzte Hemmung jeder leichten und behenden Bewegung, wodurch dieser kleine Fuss zum Bild des Schmerzlichen, d. h. zum Hässlichen wird, zu bemerken. — Bei den Chinesen zeigt sich ein Fortschritt zu dem freien, selbstständigen Schönen; aber die Fortbildung ist, wie ihr reales Leben, stecken geblieben. Sie haben zahlreiche Dichtungen und Romane. Was davon zugänglich ist, wie der Roman: »Die beiden Kousinen« zeigt einen, ihrem realen Leben genau entsprechenden Inhalt; es sind vorwiegend Stimmungsbilder, wo die Personen Wein in kleinen Tassen auf weichen Polstern schlürfen und mit Versemachen sich unterhalten; jede tiefere Erregung, jede kühne That, jede Theilnahme an dem Allgemeinen von sich fern haltend.

32. Wenn in der bisherigen Darstellung des geschichtlichen Schönen das persönliche und zufällige Moment weniger hervorgehoben ist, als nach seiner, im Beginn dargelegten Bedeutung erwartet werden mochte, so soll dessen Wirksamkeit damit nicht wieder in Zweifel gestellt sein. Es kam aber darauf an, die Entwicklung so weit aus Gesetzen abzuleiten, als die Thatsachen gestatten. Für den Zufall ist daneben noch Raum genug geblieben. Er macht sich insbesondere auch in den Stylen der einzelnen grossen Meister geltend, welche aus ihrer Persönlichkeit hervorgehen.

33. Auch die Ausbildung des Schönen in seiner letzten Bestimmtheit kann nicht aus allgemeinen Gründen abgeleitet werden. So sind die Verzierung der Säulen, ihre Kanelirung, ihre Kapitäler bei den Griechen, die nähere Form der Thürme und Portale, die Ge-

staltung der mannichfachen Bögen und Gewölbe im Mittelalter das Werk einzelner heryorragender Meister; das persönliche Moment, was nicht weiter abgeleitet werden kann, hat hier der Form die letzte Bestimmtheit gegeben. Aehnliches gilt für die andern Künste.

XIII. Das verzierende Schöne.

A. Der Begriff und die Gesetze des verzierenden Schönen.

1. So wie die Kunst sich geschichtlich aus dem verzierenden Schönen erhoben hat, so wendet sie auch in ihrer Vollendung sich theilnehmend zu demselben zurück und erstattet in reichem Maasse dankbar das, was sie ihm schuldet. Im Vollgefühl ihrer Macht und ihres Werthes für den Menschen steigt die Kunst aus der idealen Welt, die sie sich geschaffen hat, herab und sucht auch über die reale Welt einen Abglanz jener zu verbreiten. Je höher die Kunst steht, je mehr ein Volk die Mittel für die Darstellung des freien Schönen besitzt, desto mehr wird auch das verzierende Schöne in seinem Werthe und in seiner Ausbreitung steigen und zum verknüpfenden Bande zwischen der idealen und realen Welt werden.

2. Der Begriff des verzierenden Schönen ist bereits früher (I. 44, II. 79) gegeben worden. Sein Unterschied von dem Kunstschönen liegt in der ihm fehlenden Freiheit. Letzteres will nur ideal sein, nur den idealen Gefühlen dienen; das verzierende Schöne schmiegt sich dagegen nur einem Realen an, was um realer Zwecke willen für die reale Welt gebildet wird. Es ist damit in seiner selbstständigen Entfaltung gehemmt. Es entsteht dadurch ein Widerstreit zwischen dem Realen und Idealen, die verschmelzen sollen und doch ihrer Natur nach dies nicht vermögen. Indem das Ideale keine realen Ziele kennt, bewirkt es bei seiner freien Entfaltung eine Hemmung in der realen Nutzbarkeit des Gegenstandes; indem umgekehrt der reale Zweck sich auf das vollkommenste verwirklichen will, muss er nothwendig das Ideale beschränken.

3. Dieser Widerstreit bildet das Charakteristische an allen

verschönerten, verzierten, realen Gegenständen und Thätigkeiten; er kann nie vollständig gelöst werden; die Aufgabe des verzierenden Schönen ist nur, die Versöhnung so weit zu vollführen, als die Natur des Gegenstandes und die Gefühlsweise des Volkes es gestattet. Wo die idealen Gefühle, der Sinn für das Schöne in einem Volke vorherrschen (II. 318), wird auch das Ideale in seiner Verbindung mit dem Realen sich in grösserm Maasse entfalten und das Reale mehr beschränken dürfen, als bei Völkern, deren Sinn vorwiegend dem Realen zugewendet ist.

4. Die Gränze zwischen Idealem und Realem an einem verzierten Gegenstande ist somit nicht blos sachlich, sondern auch durch den Charakter des Volkes, durch ein persönliches Moment bestimmt. Der einen Zeit, dem einen Volke kann ein verzierter Gegenstand vollkommene Befriedigung gewähren, welcher von einem andern wegen seiner zu grossen Beschränkung des Realen verworfen wird. Beide haben für ihre Gefühlsweise Recht und die Wissenschaft kann deshalb für diese Gränze keine unbedingten sachlichen Regeln aufstellen.

5. Auch von dem freien Kunstschönen kann ein Gebrauch zu realen Zwecken gemacht werden. So stellt ein reicher Mann seine Kunstwerke vielleicht nur aus, um seiner Eitelkeit zu fröhnen; der Händler stellt sie nur aus, um einen Geldgewinn zu ziehen. Der berühmte Schauspieler, die grosse Sängerin, der kunstfertige Virtuos geben die Darstellung des Dichterisch- und Musikalisch-Schönen um der Bezahlung willen. Ein Gemälde kann nur des sinnlichen Kitzels wegen betrachtet, ein Roman nur aus Neugierde über den Ausgang der Verwicklung gelesen, ein Lied in der Gesellschaft nur der stockenden Unterhaltung wegen angehört werden.

6. Dieser reale Gebrauch berührt ebenso wenig, wie der falsche Genuss das Kunstwerk. Es bleibt in seiner Hoheit; es bleibt der idealen Welt der Schönheit angehörig, wenn es auch von groben Händen herabgezogen und gleich einer schönen Sklavin gefesselt auf den Markt gebracht wird. Viele Kunstwerke gestatten sogar einen realen Gebrauch, der ihrer idealen Natur keinen Eintrag thut. Dies gilt namentlich von den Bauwerken; die Benutzung derselben für den Kultus, für die Wissenschaft und Kunst verletzt ihre ideale Bedeutung nicht und steht mit dieser oft im Einklang. All diese Fälle gehören deshalb noch nicht zu dem verzierenden Schönen.

7. Bei diesem ist das Reale und der reale Gebrauch das Erste; das Schöne tritt nur verzierend und dienend hinzu. Indem aber der Grad des Schönen dabei unbestimmt bleibt, und von persönlichen Momenten abhängig ist, besteht thatsächlich keine feste Gränze zwischen dem

staltung der mannichfachen Bögen und G... Die Kunstwerke gehen Werk einzelner hervorragender Meister ...ber und umgekehrt. Das nicht weiter abgeleitet werden kann ...iebt aber kein Recht, die Bestimmtheit gegeben. Aehnliche... ...d die Gesetze zu vernachlässigen, ... Reinheit hervorgehen.

...Irthum Vischer's, wenn er die Schau... ...verzierenden, oder wie er es nennt, zu dem ...net. Der Schauspieler dient nur dem Idealen; ... realen Zweck; seine Thätigkeit gehört daher auch ... Es ändert darin nichts, dass er nicht der Schöpfer ... aufgeführten Drama dargestellten Kunstwerkes ist. ... als solches wird dadurch, dass mehrere an seiner Er... Antheil haben, in seinem Werthe nicht geändert. Der Dichter ... dichterische Bild; der Schauspieler fügt die musikalischen ... hinzu; in Bezug ... Elemente ist seine Thätigkeit eine ebenso schöpferische, wie die des Dichters. Aehnliches gilt für den ausführenden Virtuosen in der Musik, für die mehreren Dichter, welche gemeinsam ein Drama schreiben und überhaupt für alle, welche ihre künstlerische Thätigkeit zur Herstellung eines gemeinsamen Kunstwerkes vereinigen. Solche Thätigkeit bleibt immer innerhalb der Kunst und kann nie dem verzierenden Schönen zugezählt werden.

9. Von den Gesetzen des verzierenden Schönen sind hier nur die allgemeinsten hervorzuheben. Das erste ist, dass das Schöne die reale Natur des Gegenstandes nicht ganz verdecken und verhüllen und zu der Täuschung Anlass geben darf, als habe man es mit einem freien Kunstschönen zu thun. Es geschieht dies z. B. mit Wanduhren, deren Zifferblatt völlig in einem Oel-Gemälde verhüllt ist und in diesem z. B. das Zifferblatt eines Thurmes bildet. Es geschieht dies mit kleinen Behältern, welche die Gestalt einer Statuette haben und dabei noch das widerliche Schauspiel bieten, dass man bei ihrem Aufmachen den menschlichen Körper halbirt. Es geschieht mit Bittschriften, in Form eines Gedichtes. Das Widerliche aller äusserlichen Gelegenheitsgedichte, die nur zu dem verzierenden Schönen gehören, hängt mit der Verletzung dieses Gesetzes zusammen.

10. Ein anderes Gesetz ist, dass das Schöne den realen Gebrauch nicht zu sehr erschweren und unbequem machen darf. Das Unvollkommene und Elementare des verzierenden Schönen wird nur ertragen und nicht peinlich empfunden, wenn man sieht, dass es einem Realen dienen und sich nicht frei entfalten will. Aber dazu gehört, dass dies Verhältniss erkennbar bleibe. Geschieht dies nicht, so treten

fort die Anforderungen, wie an ein freies Schöne auf und die ngel verletzen. Umgekehrt ist die ideale Freude, welche aus dem ierenden Schönen hervorgehen soll, unmöglich, wenn sein realer auch dadurch so erschwert, so unbequem und unsicher gemacht ss diese Noth und Mühe alles andere verdrängt.

11. Beispiele dazu bieten die Reden Cicero's, in welchen der ie Zweck über das Formschöne des Periodenbaues und Tonfalles vernachlässigt ist; der Ponte Rialto in Venedig, wo der Bogen der Brücke im Interesse der Schönheit so hoch geschwungen ist, dass schwere Wagen nicht darüber kommen können. Vor Allem gehören hierher die Moden in der Kleidung, welche zum grossen Theil im Interesse eines, freilich oft ausgearteten, Schönen die realen Zwecke der Kleidung auf das empfindlichste beschränken und selbst die Gesundheit gefährden.

12. Ein drittes Gesetz ist, dass der Gegenstand und Inhalt des verzierenden Schönen mit der Natur und dem Gebrauche des realen Gegenstandes im Einklang stehe. Die elementare Natur des verzierenden Schönen und seine Unterordnung unter den realen Gegenstand, dem es sich anschmiegt, so wie die gestiegene Fertigkeit in der technischen Fabrikation hat zu den gröbsten Verstössen gegen dies Gesetz in den letzten Jahrhunderten geführt. Die Alten haben hierin einen wunderbar feinen Sinn sich bewahrt; alle ihre Geräthe zeigen diesen Einklang, der theils aus dem überwiegenden Sinn der Griechen für das Ideale sich erklärt, theils aus der Nothwendigkeit, alles mit der Hand, ohne Maschinenarbeit, herzustellen. Auch die Orientalen haben bei der Einfachheit ihres Geräthes hier eine Reinheit des Styles sich erhalten, der bei den Kulturvölkern Europa's völlig verschwunden ist.

13. Die Beispiele dazu können in jedem Gewölbe von Schmuck und Geräthe gefunden werden; insbesondere hat die Pariser Ausstellung von 1867 gezeigt, wie weit hier Europa, trotz seiner Erfindungen, Maschinen und technischen Ueberlegenheit gegen die einfachern Völker anderer Kontinente zurücksteht. So liefert die neueste Broncearbeit Leuchter in Gestalt von Lampen, die auf schmalem Fuss in dünnem Stiel sich hoch erheben und in ihrem obern Gefäss statt Oel die Hülse für das Wachslicht haben; es ist hier ein realer Leuchter mit einer idealen Lampe in verkehrter Weise verbunden. So müssen bei den Lampen oft kleine weibliche Bronce-Figuren schwere und grosse Oel-Gefässe mit Glocken auf dem Kopfe tragen, die das Dreifache höher und umfangreicher sind, als sie selbst. Dem Ideale wird hier ein Un-

mögliches zugemuthet und dabei giebt die brennende Lampe der Figur entweder gar keine oder eine falsche Beleuchtung.

14. Derselbe Fehler besteht bei einem Briefstyl mit hochpoetischen Bildern für kleine Familien-Mittheilungen, wie er bei jungen Damen vorkommt; bei Karyatiden an den Thoren, die ein ganzes Haus mit drei Stockwerken zu tragen haben; bei Springbrunnen, wo ideale Bronce-Figuren das Wasser aus dem Munde spritzen; für Fresken mit nackten Nymphen und Satyrn innerhalb eines Gesellschaftszimmers; für das Bemalen der Teller mit zarten Blumen, auf denen Braten geschnitten und Sauce genossen wird; für Tische mit Löwenköpfen statt Löwenfüssen als Verzierung der Beine. In dem Pavillon des Kaisers auf der Pariser Ausstellung von 1867 war das Innere der Kuppel als Himmel mit leichten Wolken gemalt und von diesen idealen Wolken hing ein schwerer realer Kronleuchter herab. Ebenso ist es ein Fehler, wenn feinern Stoffen ihre eigenthümliche Schönheit genommen und sie zu Formen gezwungen werden, welche nur gröbern Stoffen zukommen. So, wenn den Glasfabrikaten der Schein des Porzellans, und den Porzellangefässen der Schein und die Gestalt von Thon- und Majolika-Gefässen gegeben wird.

15. Es verstösst ferner gegen dies Gesetz, wenn das Ideal-Erhabene sich mit einem, nur der sinnlichen Freude dienenden Realen verbindet. Die grossen historischen Gemälde, die Kopien Raphael'scher Madonnen gehören nicht in die Teppiche und Gobelins, auf die man tritt oder sich setzt; die Statüe des vatikanischen Apoll gehört nicht in einen Blumengarten; Jupitersköpfe passen nicht zur Verzierung von Cigarrenspitzen und Spazierstöcken. Die Gestalt eines gothischen Domes passt nicht für das kleine Behältniss zu Nippessachen; auf Pfeifenköpfe gehören keine Bilder der Kreuzigung Christi.

16. Eine vierte Regel verlangt die Innehaltung der Gesetze über Harmonie und Kontrastirung der Farben, über Zusammenstimmung der Linien und Gestaltungen, aus welchen der Gegenstand sich zusammensetzt. Es sind dies die Elemente, von denen bereits früher (I. 171) dargelegt worden ist, dass sie zu dem Naturschönen gehören und ihre Schönheit bald aus ihrer Bedeutung, bald aus ihrem Sinnlich-Angenehmen ableiten. Da auch jeder reale Gegenstand der Farbe und Gestaltung nicht entbehren kann, so hat die Verzierung an diesen Elementen die nächste Veranlassung sich zu entwickeln und die reale Farbe und Gestalt im Sinne des Schönen zu verfeinern und zu veredeln.

17. Diese Verzierung zeigt jetzt schon jedes Geschirr und Geräthe der Küche; jeder Löffel, jedes Messer hat das Eckige und

Gerade abgelegt und gestaltet sich so viel als möglich aus dem Oval und der Wellenlinie; die glatten Flächen sind durch Einbiegungen und leichte Ciselirungen beseitigt. Da hier das Reale dem Idealen nur geringen Widerstand leistet, so hat das letztere seine Macht viel gemissbraucht. Man hat die Farben in den schreiendsten Gegensätzen und mit der Verletzung ihrer komplementären Natur zusammengebracht; man hat schwere Lasten auf dünne Stengel gesetzt; man hat den Säulen die gewundene Form gegeben, als wären sie von der Last schon eingebogen, wie am Grabe des Apostels in St. Peter zu Rom. Man hat die Henkel der Gefässe so verziert, dass man nicht hineingreifen und den Henkel nicht benutzen kann.

18. Insbesondere wird gegen die natürliche Zusammenstimmung der Linien oft gefehlt und das Gerade, Eckige, was am Realen nicht entfernt werden kann, dennoch auf geschwungene Linien und schwankende Gestalten gestellt. So werden Lichte von zarten Blumenstengeln, als Leuchter, getragen, die in der Natur kaum sich selbst stützen können; so werden viereckige Bilderrahmen mit Arabesken verziert, welche nur zu dem Oval passen; so wird die nur aus Wellenlinien sich bildende menschliche Gestalt mit einem Hute in geometrischer Cylindergestalt bedeckt oder mit einem Crinolin bekleidet, der den Körper in eine wandelnde Tonne verwandelt.

19. Als die Herstellung der Geräthe von dem Handwerk auf die Fabriken mit Maschinenkräften überging, stieg die Verletzung der Regeln des verzierenden Schönen auf den höchsten Grad; das Bunteste und Widersprechendste wurde im Interesse der Neuheit zusammengebracht, und nur erst die letzten Jahrzehnte und die internationalen Ausstellungen haben in ihrer Zusammenstellung der Geräthe des Orientes und Occidentes diese Regeln wieder zum Bewusstsein kommen lassen; man beginnt durch Gewerbe-Museen und andere Einrichtungen diesen Ausartungen entgegen zu treten und das verzierende Schöne in seiner reinern Natur wieder herzustellen.

B. Die Besonderung des verzierenden Schönen.

1. Die grosse Ausdehnung des verzierenden Schönen und die Mannichfaltigkeit seiner Entwicklung ergiebt sich erst, wenn man es in die einzelnen Gebiete verfolgt. Die Betrachtung wird sich hier am natürlichsten der Besonderung der Künste anschmiegen. Das landschaftliche Kunstwerk war in seinen Anfängen selbst nur ein verziertes Reales; erst in den letzten Jahrhunderten hat es die Frei-

heit gewonnen und sich zum wirklichen Kunstwerk erhoben, was nur ein Schönes sein will. Die frühere verzierende Natur und Wirksamkeit dieser Kunst hat sich aber daneben stark erhalten; jeder kleine Garten an den Wohnhäusern zeigt dies in seinem Gebüsch, in seinen gewundenen Gängen und zierlichen Zusammenstellungen der Blumen.

2. Selbst bei den Landgütern werden die Wiesen mit trocknen, sich schlängelnden Wegen verziert; im Walde wird eine Durchsicht nach dem Gebirge gehauen und der Mühlbach erhält eine gewölbte eiserne Brücke, obgleich einige Balken für die reale Ueberfahrt genügen würden. Auch in die Zimmer dringt die landschaftliche Kunst mit ihren Topfgewächsen und Tischen voll blühender Blumen verzierend ein. Für die arme Nähterin in der Dachstube ist ihr Rosenstock am Fenster ein Stück verzierte Landschaft, was sie ihre Absperrung von der Natur weniger hart empfinden lässt.

3. In der Baukunst hat schon das reine Kunstwerk eine nähere Beziehung zu dem Realen, weil es seiner besondern Natur nach einen realen Gebrauch ertragen kann, ohne an seiner Schönheit einzubüssen. Bei den bedeutenden Kosten, welche die Herstellung grosser Bauwerke erfordert, würde sogar das Publikum es missfällig empfinden, wenn dergleichen Werke allen realen Gebrauch von sich abhalten wollten. Indem so in dieser Kunst das Reale sich leichter mit dem Idealen verbindet, ist umgekehrt auch das Ideale hier in grosser Ausdehnung dem Realen als Verzierung hinzugetreten.

4. Es giebt jetzt kaum ein Bauerhaus, was nicht an Fenstern und Wänden leichte Gesimse und Friese zeigte; die Wohnhäuser in den grössern Städten werden in steigendem Maasse durch Altane, Säulen, Veranden, Karyatiden, Nischen, Friese, Ballustraden verziert. Die Steigerung, welche in dieser Hinsicht seit den letzten Jahrzehnten statt gehabt, tritt in den neuen Strassen der grossen Städte im Vergleich zu den älteren Strassen augenfällig hervor. Die grossen technischen Fortschritte in der Bearbeitung und Benutzung der Ziegel, des Eisens, Zinkes und Glases haben die Verzierung der Häuser sehr erleichtert, aber auch zu Verletzungen der oben aufgestellten Regeln geführt. Grosse, massive Häuser mit drei und vier Stockwerken ruhen jetzt im Erdgeschoss auf dünnen Pfeilern und gläsernen Wänden; das dünne und zerbrechliche trägt hier das starke und feste.

5. Auch bereitet das kältere Klima des mittlern und östlichen Europa's der verzierenden Baukunst besondere Schwierigkeiten. Die Säule, die Statüe verlangt das Offene, aber der Regen und der Winter nöthigen zu dem Verschluss. In dem Schmuck der einzelnen Theile herrscht oft eine fehlerhafte Vermischung der Weltlagen und der dar-

auf sich stützenden Ornamente; ein Stockwerk ist griechisch, das andere gothisch dekorirt. Ballustraden verhüllen das Dach und geben diesem Theil ein südliches Ansehen, während die Spitzbögen, die Doppelfenster und der dichte Verschluss der untern Stockwerke dem Norden angehören.

6. Die verzierende Baukunst beschränkt sich nicht auf die Wohnhäuser, sondern dehnt sich auf alle realen Bauwerke aus. Brücken, Festungsmauern, Magazine, Thore, Wasserleitungen, Kaufläden werden von ihr aus der realen Eintönigkeit emporgehoben. Es ist kein Bauwerk, an dem nicht mindestens durch Friese, Gesimse, Abstumpfungen der Ecken dem Schönen einiger Antheil vergönnt wäre und das Auge ist so verwöhnt, dass es ein rein reales Bauwerk kaum ertragen würde; selbst der Viehstall muss jetzt seine Verzierung haben. Neben den eigentlichen Gebäuden nehmen auch die Wägen und die Schiffe mit ihren Schnäbeln und Kajüten, die Lauben in den Gärten, die Kanzeln, Chorstühle und Grabmonumente in den Kirchen an den Verzierungen dieser Kunst Theil.

7. Die Verzierung des eigentlichen Geräthes, der Schränke, Meublen, der Oefen, der Ess- und Trinkgeschirre, der Werkzeuge von dem kleinen bis hinauf zu den grossen Maschinen; ebenso der Münzen, der Kleidung, der Bücher geht gemeinsam von der Baukunst, Plastik und Malerei aus. Es ist schwer und auch unnöthig, den Antheil der einzelnen Künste daran auszusondern. Vischer hat eine Gränze zwischen der Baukunst und Plastik nach der Unbeweglichkeit des Geräthes und nach dem Unterschied der geraden- und der Wellenlinie zu ziehen versucht; indess ist sie nicht durchführbar, weil der grösste Theil des Geräthes weder mit dem Realen der Baukunst, dem Hause, noch mit dem Realen der Plastik, dem Menschen, eine Aehnlichkeit hat. Es liegt hier das Gebiet der menschlichen Werke vor, welche den Gefühlen des Menschen, neben dem Hause, dienen und zwischen beiden mitten inne stehen. Es ist deshalb natürlich, dass sie ihre Verzierung aus verschiedenen Künsten entlehnen.

8. Die wichtigsten Gegenstände sind hier die Gefässe, die geschnittenen Steine und die Kleidung. In diesen drei Gebieten hat das Ideale sich einzelner Gegenstände in solchem Maasse bemächtigt, dass die reale Bestimmung beinah verschwunden ist und deshalb viele dieser Gegenstände zu dem freien Kunstschönen zu rechnen sind. Es sind dies zunächst die Vasen, welche aus den realen Trink- und Aufbewahrungs-Gefässen für Flüssigkeiten hervorgegangen sind, aber später aus diesem realen Dienst sich befreit haben und nur dem Schönen dienen. Im Alterthume sind diese Vasen in den mannich-

fachsten Formen gebildet und mit Reliefs oder Malereien geschmückt worden. Sie dienten auch als Urnen zur Verwahrung der Asche der Verstorbenen.

9. Das reale Gefäss war hier der Anhalt für die Vase, wie das reale Haus für das Kunstbauwerk. Die Idealisirung hatte aber hier ein noch freieres Spiel wie dort, da die Kleinheit des Gegenstandes und die leichte Bildsamkeit seines Materiales der Phantasie des Bildners weniger Widerstand, als bei dem Bauwerk, entgegenstellte. Der Reichthum der Formen ist daher hier ausserordentlich. Es sind vorzüglich die elementaren Wellenlinien in den mannichfachsten Verschlingungen, aus welchen die Schönheit hier entnommen worden ist. Die Proportion und die Symmetrie bringen die Einheit hinzu. Reliefs und Malereien bilden dann eine zweite Verzierung daran.

10. Die geschnittenen Steine hatten ursprünglich den realen Zweck, Briefe zu verschliessen und einzelnen Gegenständen das Siegel der Aechtheit aufzudrücken. Ihre nahe Verwandtschaft mit dem Relief hat aber diesen realen Zweck später in den Hintergrund gedrängt und im Alterthum sind unzählige edle Steine in dieser Art rein im Dienst des Schönen hergestellt worden, von denen ein grosser Theil unverletzt auf die Gegenwart gekommen ist. Sie bilden nicht allein eine Ergänzung der plastischen Kunstwerke, sondern sind auch wichtige Urkunden für die Kenntniss des Alterthums überhaupt, wobei allerdings die zahlreichen Verfälschungen, welche im Mittelalter fabrikmässig betrieben wurden, zu grosser Vorsicht nöthigen. Die Arbeit ist bald erhaben, bald vertieft; man theilt die Steine demnach in Cameen und Gemmen. Die Pasten sind aus weichem Material, Glas, Thon geformt und dann gehärtet. Die verzierenden Formen sind von diesen Steinen auf die Medaillen und Geldmünzen übertragen worden. Beide haben vorwiegend einen realen Zweck; aber die neuern technischen Fortschritte in dem Prägen der edlen Metalle haben selbst die für den Verkehr bestimmten Geldmünzen mit reichen und feinen Verzierungen zu bedecken gelehrt.

11. Die Kleidung gehört nach der frühern (I. 180) Darlegung zu den seelenvollsten Werken des Menschen; er ist fortwährend, mehr oder weniger bekleidet und es war daher natürlich, dass neben den realen Zwecken der Bedeckung im Interesse der Schaamhaftigkeit und des Schutzes gegen die Witterung auch die ideale Richtung sich geltend machte und die Kleidung dem verzierenden Schönen unterwarf. Die Verzierung richtete sich theils auf die Form der Kleidung, theils auf ihre Farbe, theils auf ihren Schmuck durch kostbare Steine, Perlen

und edle Metalle. Es haben daher die Plastik und die Malerei gleichen Antheil an der Verzierung der Kleidung.

12. Bei den südlichen Völkern ist die reale Kleidung einfacher, beschränkter; ihre Verzierung hat sich daher nicht so ausgedehnt entwickelt, wie in den kältern Ländern. Man legte im Süden sowohl in alten Zeiten wie jetzt mehr Werth auf kostbaren Schmuck, als auf die Kleidung selbst. Noch heute besitzen die Bauern und niedern Klassen in Italien und Griechenland einen Reichthum an goldenen Ketten, Spangen und Ringen, die bei jeder festlichen Gelegenheit angelegt werden, während in Deutschland und England diese Stände mehr in theuren Stoffen und modernem Schnitt ihrer Kleider die Verzierung suchen.

13. Das Formschöne, was bei den antiken Völkern vorherrscht, trat auch in ihrer Kleidung hervor. Indem die Tunika, (χιτων) als Unterkleid nur dem Realen diente, wurde die Toga (ἱματιον) desto mehr dem Formschönen unterworfen. Die Schönheit beruhte hier auf dem Faltenwurf und auf dem Anschmiegen an die menschliche Gestalt, welche in dieser Umhüllung überall erkennbar blieb. Die Toga war ein einfaches Stück Wollenzeug, was durch keine Nähte gehindert war, den Formen des Körpers zu folgen und diese durch den sinnlichen Reiz des Faltenwurfes zu heben.

14. Das Klima der nördlichen Länder nöthigte zu dichterer Kleidung. Die Röcke mit Aermeln sind hier seit den ältesten Zeiten die Grundform, zu denen bei den Männern die Hosen hinzukommen. Die naturalistische Richtung und die gesteigerte Selbstständigkeit des Individuums führte im Mittelalter zu einer üppigen Mannichfaltigkeit von Trachten, welche später und in diesem Jahrhundert durch das Ueberwiegen des Geistig-Schönen zu der gegenwärtigen Einfachheit zurückgeführt worden sind. Das Schöne ist dadurch allerdings in der Kleidung der Männer jetzt beinah völlig ausgetilgt, und bei den Frauen geschieht das Gleiche durch das Ueberspringen der Mode aus einem Uebermaass in das andere.

15. Die moderne Kleidung hat daher nur noch wenig Spuren von verzierender Schönheit; aber es wäre ein Irrthum, die allgemeine Abnahme des Schönen innerhalb des geschichtlichen Gebietes (II. 123) daraus beweisen zu wollen und ebenso wäre es verkehrt, wenn die Kunst daraus der gegenwärtigen realen Welt einen Vorwurf machen wollte. Die reale Welt ist nicht für die ideale da; sie hat sich nicht im Dienst dieser zu gestalten und zu entwickeln; sondern umgekehrt hat die ideale der realen zu folgen. Die ideale Welt hat überhaupt keine Selbstständigkeit; sie ist nur das Bild des Seelenvollen inner-

halb der realen und sie hat gegen den Gang und die Besonderung des Seelenvollen in dieser sich nicht aufzulehnen, vielmehr nur diesem Gange nachzugehen und das neue Seelenvolle an den Orten und Stellen zu suchen, wohin es sich im Lauf der realen Entwicklung gewendet hat.

16. Allerdings kann diese reale Entwicklung bald dieser, bald jener Kunst zum Nachtheil gereichen. Die Plastik leidet offenbar unter der zu starken Verhüllung des Körpers und unter dem Seelenlosen oder Uebertriebenen der modernen Kleidung; aber was die Plastik verloren hat, haben die Malerei und Dichtkunst, deren Material für das Geistig-Schöne geeigneter ist, in vollem Maasse gewonnen. In keinem Falle ist die Wissenschaft berechtigt, die reale Entwicklung, welche nur von den realen Zwecken bestimmt wird, zu schulmeistern, weil das Gebiet einzelner Künste durch sie leide. Selbst in dem Gebiete des Idealen ist es nicht die einzelne besondere Kunst, auf die es ankommt; wenn nur für die Gesammtheit der Künste der seelenvolle Stoff sich nicht mindert, so ist die Veränderung in den Verhältnissen der einzelnen Künste ohne Bedeutung.

17. Das verzierende Schöne hat von jeher auch auf die Mienen, Stellungen und Bewegungen des Menschen, überhaupt auf sein Benehmen sich ausgedehnt und es zeigen sich hier dieselben Unterschiede, wie bei der Kleidung. Im Alterthum bewahrte man das Ideale und Formschöne in Haltung und Bewegung des Körpers; im Mittelalter herrschte das Naturalistische und Individuelle; in der modernen Zeit hat das Geistig-Schöne auch hier das Uebergewicht erhalten. Man vermeidet jetzt in der Gesellschaft gern jedes Zeichen tieferer Empfindung und das Benehmen hat den Schein des Seelenlosen. Allein für den feinen Beobachter sind die Gefühle so wenig wie ihr Ausdruck verschwunden; der letztere ist nur feiner geworden und damit auch fähiger, die zartesten Besonderungen und Schwankungen der Gefühle in einer Weise anzudeuten, die früher unmöglich war. Der gesellige Verkehr ist jetzt von einem Ballast rein ceremonieller Gebräuche befreit und damit ein grosser Raum für das Geistig-Schöne frei geworden. Der gebildete Mensch benimmt sich in Folge seiner Herrschaft über die Leidenschaften in idealen Formen, während der Ungebildete mehr dem Naturalistischen verfällt; aber in allen Klassen hat die Kunst und ihr Werk auf das reale Benehmen der Menschen zurückgewirkt und es von dem Rohen, Plumpen und Eckigen befreit, wie es früher bestand und noch jetzt Völkern niederer Kultur anhaftet.

18. Zu dem verzierenden Schönen gehören an sich auch die

Portrait-Büsten und Bilder, überhaupt die Nachbildung realer Menschen durch die Plastik und Malerei. Indem hier die Aehnlichkeit des Bildes mit dem Original der erste Zweck ist, ist das Werk nicht frei und insbesondere seine Idealisirung gehemmt. Die getreueste Kopie dieser Art, das photographische Bild, ist deshalb kein Schönes, sondern eben nur ein blosses Abbild des Realen. Wenn aber Künstler die Ausführung der Bilder in Stein oder Farben übernehmen, wird denselben das Schöne angefügt und es entsteht eine Mischung von Realem und Idealem, die sehr verschiedene Verhältnisse annehmen und das Werk dem Kunstschönen mehr oder weniger nähern kann. Es kommt hinzu, dass es auch für den realen Menschen eine Idealisirung giebt, welche der Aehnlichkeit keinen Abbruch thut, sondern dieselbe vielmehr erhöht (I. 270).

19. Daher erklärt es sich, dass die Portraits aus der Hand grosser Meister von jeher zu den wirklichen Kunstwerken gerechnet worden sind. Insbesondere nöthigt die Natur des Materials die Plastik hier zu einer stärkern Idealisirung, als bei der Malerei. Ebenso hat die Vermischung der göttlichen und weltlichen Autoritäten im spätern Alterthum, seit den Zeiten Alexanders des Grossen bis zu dem vierten Jahrhundert die Bildner vielfach verleitet, den Statüen der Fürsten und Kaiser die Gestalt und Attribute der Götter zu geben und das Ideale auf Kosten der Aehnlichkeit zu steigern. Bei den Portraits der Malerei ist dies weniger geschehen. Diese reale Vermischung verschwand mit der Erhebung des Christenthums; die grossen Maler haben sich seitdem auf die Idealisirung beschränkt, welche der Aehnlichkeit keinen Eintrag thut. Wo daher die Originale geistvolle Männer und Frauen waren, können deren, von solchen Meistern gefertigten Portraits als wirkliche Kunstwerke, wenn auch nur im naturalistischen Sinne, angesehen werden.

20. Die Musik hat ein nicht minder ausgedehntes Feld für ihre verzierende Wirksamkeit. Sie steht zunächst in dem Dienst des Realen bei dem Gottesdienst. Das Singen der Gemeinde und der amtirenden Geistlichen ist keine freie Musik; sonst würde sie unerträglich sein; sie dient nur der Erhöhung der realen Andacht. Dieses Singen in erhabenen Melodien und das gemeinsame Singen der Gemeinde ist vorzüglich geeignet, die Andacht zu steigern und dieser reale Zweck muss die Verstösse gegen die musikalische Schönheit verdecken. Der Gläubige hört sie in seiner Andacht nicht und alle Versuche, im Interesse der Musik, dieses gemeinsame Singen der Gemeinde abzustellen und ein reineres Schöne dafür hinzustellen, sind

bedenklich, weil sie das Ideale nur auf Kosten der realen Andacht erhöhen können (II. 340).

21. Ein anderes reales Feld für die Musik ist die kriegerische Thätigkeit. Es haben sich daraus die Märsche gebildet, welche den realen Zweck haben, den Muth der Soldaten zu steigern und das Marschiren ihnen zu erleichtern. Demgemäss haben sich auch die Instrumente für die Militär-Musik hauptsächlich zu Trommeln und Blasinstrumenten mit weit tönenden Klängen ausgebildet. Diese Wirkung der Musik ist ebenso von den rohen Völkern wie von den Kultur-Völkern benutzt worden.

22. Damit verwandt ist die Tanzmusik. Das Tanzen könnte auch ohne Musik, oder, wie bei wilden Völkern, blos nach rhythmischen Schlägen oder Klängen erfolgen. Der Rhythmus ist deshalb auch bei der Tanzmusik der Kultur-Völker vorwiegend geblieben, er dient wesentlich, die reale rhythmische Bewegung des Tanzenden zu unterstützen; später hat sich das Melodische und Harmonische damit verbunden. Dies ist hier ein rein verzierendes Schöne, was durch seinen Hinzutritt die Stimmung der Tanzenden überhaupt aus der schweren Realität erhebt und den feinern idealen Gefühlen zuführt. Daher kommt es, dass man jetzt ohne Musik nicht tanzen zu können meint, und dass die melodischen und harmonischen Zuthaten in der modernen Zeit sich ausserordentlich gesteigert haben.

23. Tanz- und Kriegsmusik bleiben trotz dieser Steigerung nur ein verzierendes Schöne, weil der reale Zweck bei ihnen das Herrschende ist, dem sich die Kunst mit ihren Mitteln fügen muss. Deshalb kann die Kunst hier nie das Rhythmische zurücktreten lassen und ist schon deshalb unfrei. Indess hat dies nicht gehindert, die Formen, welche sich für diese nur verzierende Musik gebildet haben, später als solche in die freie Kunst zu übernehmen und dort zu einem freien Schönen fortzubilden. Der Zwang des Realen ist hier zu einem Element der schönen Form verarbeitet und damit der Schönheit nicht mehr hinderlich. Allein durch diese Freiheit ist auch der reale Zweck aufgehoben; solche Polonaisen, Walzer, Märsche, wie sie Maria v. Weber, Chopin, Liszt als freie Kunstwerke komponirt haben, sind nicht mehr zum wirklichen Tanzen und Marschiren benutzbar.

24. Das musikalische Element der Sprache, was in der Dichtkunst in den Versmaassen und Reimen zu einem freien Kunstschönen ausgebildet worden ist, kann zu einem verzierenden Schönen bei dem realen Sprechen gestaltet werden. Das laute Schreien der rohen Leidenschaft, das undeutliche Aussprechen der Vokale und Konsonanten, die schnarrenden oder singenden Fehler des Dialekts, die persönlichen

Mängel der Stimmorgane sind durch den Eintritt des verzierenden Schönen in dies Sprechen bei den gebildeten Nationen entfernt oder gemildert worden. Wie sehr das Sprechen dadurch an musikalischer Schönheit gewonnen hat, empfindet man bei dem Verkehr mit den niedern Klassen, zu denen diese verschönernde Wirkung noch nicht gedrungen ist. Die romanischen Sprachen sind hier an sich im Vortheil gegen die germanischen und slavischen; das musikalische Element ist von Natur in jenen bedeutender. Bei dem Schauspieler geht diese Verzierung des realen Sprechens in das freie Schöne der künstlerischen Deklamation über.

25. Am ausgedehntesten ist die Einwirkung der Dichtkunst auf die Verzierung des realen Lebens. Indem ihr Gebiet das weiteste von allen Künsten ist, indem ihr Material die Sprachvorstellungen sind und diese auch im realen Leben fortwährend gehandhabt werden, ist diese Ausbreitung ihres verzierenden Schönen erklärlich. Ebenso besteht hier eine mannichfache Abstufung, nach welcher das Reale von dem Idealen beherrscht oder bestimmt wird.

26. Man behauptet sogar, dass die Poesie der Prosa geschichtlich vorausgegangen sei. Es wird allerdings anerkannt werden müssen, dass die Einzel-Vorstellung und die bildliche Vorstellung früher in der Sprache bestanden hat, als die allgemeine und begriffliche oder Trenn-Vorstellung. Jene ist nun vorzugsweise das Material der Dichtkunst und insofern die Menschen die Sprache zunächst zu dem Ausdruck ihres Wollens und ihrer Gefühle benutzten und es in diesen bildlichen Vorstellungen geschah, hatte allerdings solches Sprechen mehr poetische Elemente als das reale Sprechen der spätern Zeit, in welcher das Begriffliche der Sprache und die Reflexion die Oberhand gewonnen hatten. Jene Ansicht ist aber falsch, insoweit mit dem Wort: Poesie ein Kunstschönes gemeint ist; jene früheste Zeit, wo der Mensch noch überwiegend für die realen Nothwendigkeiten des Lebens zu kämpfen hatte, konnte nur bis zu dem verzierenden Schönen sich erheben.

27. Die Religionen sind ebenso, wie das Schöne, aus der Phantasie der Völker hervorgegangen. Wenngleich das schöpferische Denken dort im Dienst der realen Gefühle stand, so führte doch die Gleichheit der bildenden Kraft in beiden zu einer innigen Verbindung der Religion und der Kunst. Die ältesten Religionsquellen sind deshalb in die Formen der Dichtung gekleidet, und es ist selbst bei ihrem Inhalt schwer, das Ideale von dem Realen zu trennen. Aus denselben Gründen wirkten umgekehrt auch rein dichterische Werke, wie die des Homer, auf den realen Glauben zurück. Bei den Indern ist diese Vermischung des Dichterischen mit dem Religiösen am grössten; bei

den Griechen trennten sich die Gebiete beider; der religiöse Inhalt wurde hier zu dem blossen Stoff der Dichtung herabgesetzt. Dieses Verhältniss besteht in der Theogonie des Hesiod, in der Komödie des Dante und in den modernen religiös-epischen Dichtungen von Milton und Klopstock. Indess hat die reale Macht der Religion selbst in diese reinen Dichtungen sich eingedrängt und ihre freie, nur dem Schönen folgende Entwicklung beengt.

28. Bei der Verbindung, in der in den frühsten Zeiten Religion und Wissenschaft standen, dehnte sich die dichterische Form auch auf die letztere aus. Dies gilt von den Veden der Inder wie von dem alten Testament und von den frühsten philosophischen Schriften der Griechen. Noch Parmenides schrieb seine eleatische Philosophie in Versen. Die Vorliebe für das Form-Schöne liess an der dichterischen Darstellung des wissenschaftlichen Inhaltes auch dann noch mit Absichtlichkeit festhalten, als die Sprache für die prosaische und streng wissenschaftliche Darstellung bereits vollkommen entwickelt war. Virgil behandelte in dieser Weise die Lehre vom Landbau; Horaz die Lehre von der Dichtkunst; Lucrez die Philosophie des Epikur. Je nach der Beschaffenheit des Stoffes konnte das Schöne sich hierbei mehr oder weniger auch auf den Inhalt ausdehnen; die »Georgica« des Virgil, die »Werke und Tage« des Hesiod, die »Kunst zu lieben« von Ovid stehen dem freien Schönen daher näher, als die Epistel des Horaz an die Pisonen.

29. Ausser in der umfassenden Darstellung wissenschaftlicher Gebiete zeigt sich das verzierende Schöne auch in der Behandlung einzelner Gedanken und Regeln aus dem religiösen, sittlichen und dem Gebiete der Lebensklugheit. Hierher gehören die gnomische Poesie der Alten, die Epigramme; die Episteln des Horaz, des Ovid; die Parabeln, die Räthsel, die Sprichwörter, die Xenien u. s. w. Alle diese Erzeugnisse gehören nicht zu dem freien Schönen, weil sie entweder nur einen allgemeinen Gedanken in dichterische Form kleiden, mithin der dem Schönen unentbehrliche Gefühlsinhalt fehlt; oder weil sie auf die realen Ziele der Belehrung und der Moralität ausgehen und die Mittel der Dichtkunst nur zu diesem Zwecke benutzen.

30. Der überwiegende Sinn der Alten für das Formschöne liess sie auch die Beredtsamkeit in die freien Künste aufnehmen, obgleich deren Werke offenbar nur zu dem verzierenden Schönen gehören; denn die Zwecke der Beredtsamkeit sind nur reale, innerhalb der Gebiete der Politik, des Rechts, der Religion und der sozialen Fragen. Der Redner will die Zuhörer von der Wahrheit seiner Ansichten überzeugen und ihre realen Gefühle und Leidenschaften zur Verfolgung seiner Ziele erwecken oder verstärken; dieses ist sein

Zweck. Diese Ueberzeugung würde für den rein denkenden Menschen am sichersten durch den streng wissenschaftlichen Beweis erreicht werden können; allein da die Mehrzahl der Zuhörer entweder die dazu nöthige Fähigkeit oder die dazu erforderliche Ruhe nicht besitzt, oder da dem Redner selbst dieser Beweis zu schwer oder unmöglich ist, da er vielleicht selbst nicht an seine Sache glaubt, so wendet er sich mit seinen Beweisen zu dem Anschaulichen und Einzelnen und daneben sucht er die Gründe des Verstandes durch die Erweckung der Gefühle und Leidenschaften zu verstärken.

31. Kein Mittel ist dazu geeigneter, als die Formen des dichterischen Schönen. Dasselbe bewegt sich nur in dem Anschaulichen; es kommt aus dem Gefühl und wendet sich an das Gefühl; Dichtkunst und Beredsamkeit treffen also zusammen und es war natürlich, dass diese jene für ihre realen Zwecke benutzte. Die Unbeholfenheit des Denkens bei den Alten in Beziehung auf das Begriffliche und Allgemeine und ihre Vorliebe für das Formschöne unterstützte diese Verbindung und erklärt die Sorgfalt und Ausdauer, welche auf die schöne Form der Reden von ihnen verwendet worden ist. Der reale Zweck erscheint dadurch zurückgestellt und die Reden des Demosthenes, Aeschines, Cicero nähern sich deshalb dem freien Schönen in ähnlicher Weise wie die antiken Portraitbüsten ihrer Bildner.

32. Mit dem Zurücktreten des Formschönen bei den modernen Völkern konnte sich diese Art der Beredsamkeit nicht erhalten und es ist ein Irrthum der Philologen, wenn sie ihren Schülern die Reden jener antiken Griechen und Römer auch als die Muster der Beredsamkeit für die Gegenwart aufstellen. So wie schon das freie Kunstschöne der Dichtung sich nicht mehr als Formschönes hat erhalten können, sondern dem Geistig-Schönen hat weichen müssen, so musste dies noch mehr mit dem verzierenden Schönen der Beredsamkeit geschehen.

33. Der reale Zweck tritt deshalb gegenwärtig wieder deutlicher in den Reden hervor und sie selbst machen keinen Anspruch mehr, ein Formschönes zu sein. Die schnelle Bewegung des Denkens, die beschränkte Zeit, die Masse der drängenden Geschäfte treibt sowohl bei den politischen wie bei den gerichtlichen Reden zu der knappsten Form und zu dem bündigsten Ausdruck. Der Gedanke muss jetzt durch die Worte klar hindurchleuchten und kein Wort darf mehr fallen, als zur Beweisführung nöthig ist. Der anschauliche plastische Ausdruck wird zwar noch festgehalten, aber die Form darf sich nicht für sich geltend machen und nicht um des Musikalisch-Schönen der Sprache willen in Widerholungen desselben Gedankens

oder in Häufung der Bilder ausarten; d. h. die moderne Beredsamkeit gestattet nur eine Verzierung nach Art des Geistig-Schönen. Sie ruft allerdings auch die Gefühle der Zuhörer zu Hülfe; aber auch hier benutzt sie nicht das Formschöne, sondern das Geistige der höchsten Ideen, welche die Gegenwart beherrschen und in der Brust eines jeden Hörers wiederklingen.

34. Die geistliche Beredsamkeit ist die einzige, wo das Formschöne sich mehr hat erhalten können. Der reale Zweck derselben, die Erbauung und Belebung des religiösen Gefühls ohne bestimmten weltlichen Zweck, steht hier an sich dem Idealen näher; es kommt hier auch nicht auf wirkliche Beweise an, weil der Glaube nicht auf den Fundamentalsätzen, sondern auf der Autorität und den Gefühlen ruht; der religiöse Inhalt ist seiner Quelle nach dem Idealen verwandt; endlich hat die Gemeinde alle weltlichen Interessen in der Kirche von sich abgeschüttelt und die nöthige Geduld mitgebracht. Dies Alles kommt dem Kanzelredner zu Statten und er vermag daher in seinen Predigten das Dichterisch-Schöne in höherem Maasse einzuführen, als es den politischen Rednern möglich ist.

35. Die katholischen Geistlichen, insbesondere die Jesuiten thun dies in hohem Maasse und die grossen Erfolge der Predigten in Italien und vom Pater Hyazinth in Paris beruhen auf dieser Benutzung der Mittel der Kunst. Den protestantischen Predigern ist die starke Beseitigung des Poetischen aus dem Dogma und Kultus durch die Reformation hierbei hinderlich; dennoch lassen sich auch die Erfolge der beliebten protestantischen Prediger leicht auf die Wirkungen des verzierenden Schönen zurückführen.

36. Der Spott und die Satyre verfolgen, wie die Beredsamkeit, reale Zwecke; sie gehören deshalb, so weit sie dabei die Mittel der Dichtkunst benutzen, zu dem verzierenden Schönen. Auch ihre Mittel sind denen der Beredsamkeit ähnlich; sie wenden sich an das Wissen mit Gründen und rufen dabei die Gefühle zu Hülfe. Die Beredsamkeit selbst macht daher oft von dem Spott und der Satyre für ihre Zwecke Gebrauch. Der Spott wirkt dadurch, dass er den Gegner in das Lächerliche zieht. Die Satyre dadurch, dass sie die Fehler und die Schwächen des Gegners geradezu hervorhebt und durch anschauliche Bilder und Vergleiche völlig erkennbar macht, ja übertreibt. Ein Mittel dazu ist die Ironie, die früher (II. 62) erwähnt worden. Spott und Satyre können sich verbinden.

37. Wenn die Ziele, welche durch dergleichen verfolgt werden, keine einzelnen und bestimmten sind, sondern die Fehler und Mängel einer Zeit im Allgemeinen angreifen, so tritt damit der reale Zweck

zurück und die dichterischen Elemente, welche bisher nur dienend sich verhalten haben, erhalten die Oberhand. Wenn solche Werke daher im Uebrigen die Bedingungen des Schönen erfüllen, so ist die Gränze zwischen freiem und dienendem Schönen bei ihnen verwischt und die Wissenschaft hat dann kein Recht, sie von den Kunstwerken auszuschliessen. Dergleichen Satyren und Spottgedichte können sowohl in der Form von Handlungsbildern, wie Stimmungsbildern auftreten. Die Travestien und Parodien gehören zu den erstern, die Satyren des Juvenal, Persius und Lucian gehören zu den letztern.

38. Da der Spott durch das Lächerliche wirkt, so fällt er, wenn sein realer Zweck zurücktritt, mit dem Komischen und mit dem Witze zusammen. Es bestehen dann bei ihm die gleichen Unterschiede und es wird insbesondere von dem Naiv-Komischen ein grosser Gebrauch gemacht. Vischer nennt dies den indirekten Styl. Die ernste Satyre unterliegt, wo sie als freies Schöne auftritt, den allgemeinen Gesetzen des Schönen und des Kunstwerkes und ist nicht als eine besondere Art des Schönen zu behandeln. Es ist deshalb ein Mangel, wenn die Satyre sich nur betrachtend und reflektirend verhält und nicht eine bestimmte Handlung oder Situation zur Grundlage hat. Viele Satyren des Horaz, des Juvenal und Persius leiden an diesem Fehler, während Lucian sich davon frei gehalten hat.

39. Die formal-poetische Behandlung der Wissenschaften, wie sie das Alterthum kennt, hat in der neuern Zeit aufgehört. An Stelle deren ist in diesem Jahrhundert eine Darstellung getreten, welche man die plastisch-schöne nennen könnte. Die Wissenschaften sind aus der Studirstube des Gelehrten herausgetreten und suchen in die gebildeten Klassen und in das Volk einzudringen; die todten Sprachen dienen nicht mehr zur Darstellung und obgleich ihr Inhalt das Allgemeine für sich ist, so hat sich doch eine Behandlungsart ausgebildet, welche dies Allgemeine zugleich mit Anschaulichem umgiebt und so ihm eine, den Wissenschaften bis dahin unbekannte Klarheit und Lebendigkeit einflösst. Der Styl ist hier in der Weise plastisch geworden, wie es oben von Göthe ausgesagt worden ist.

40. Selbst die Philosophie ist in diese Behandlungsart hineingezogen worden. Schelling und Hegel sind merkwürdiger Weise hier vorangegangen. Je mehr ihre dialektisch-spekulativen Begriffe dem bestimmten Denken unfassbar wurden, desto mehr drängte sich in ihre Darstellung ein poetisches Element, was durch seine Anschaulichkeit und Schönheit für jenes Unfassbare entschädigen und durch seinen poetischen Reiz die Unklarheit des Gedanken verhüllen sollte.

Die Schelling-Hegel'sche Philosophie hat dadurch selbst in ihrem Inhalte eine Verwandtschaft mit der Poesie erhalten.

41. Der Gegensatz der Vernunft gegen den Verstand, der in dieser Philosophie so stark betont wird, ruht im letzten Grunde auf dieser poetischen Verzierung, welche dem Allgemeinen beigefügt ist. Was Hegel Vernunft nennt, ist eine gewaltsame Zusammenpressung des bestimmten und verständigen Denkens mit dessen Gegensätzen, wie sie in dem Anschaulichen und in den Gebilden der schöpferischen Thätigkeit der Phantasie bestehen. Deshalb sind die Erzeugnisse dieser Vernunft bald eine Häufung von Allgemeinem und sich Widersprechendem, welche abstösst, bald eine hochpoetische Auffassung des Wirklichen, welche durch ihre Schönheit für jenen Unsinn entschädigt und immer von Neuem zu ihm zurücktreibt, indem man, durch diesen poetischen Theil verleitet, hofft, durch Beharrlichkeit noch eine tiefe Weisheit aus ihm entziffern zu können. Auch bei Vischer ist diese Mischung vorhanden; die lebendige, plastische Darstellung des Besondern in seiner Aesthetik entschädigt für die Unfassbarkeit und Gewaltsamkeit in der Behandlung der obersten Grundsätze; durch seine lebendige, kräftige Ausdrucksweise wird Vischer nur zu oft zu dem Glauben verleitet, die Schwierigkeiten gelöst zu haben, welche der Gegenstand enthält.

42. Aus der Verbindung des Dichterischen mit dem Wissenschaftlichen hat sich durch Verstärkung des ersteren Elementes der sogenannte Feuilleton-Styl gebildet. Die Essay's der Engländer machten den maassvollen Anfang; bei den Franzosen hat sich dann dieser Styl vollständig entwickelt und von dort auch in Deutschland eingebürgert. Der reale Zweck der Belehrung liegt hier wohl noch vor; allein das Ideale ist schon so selbstständig geworden, dass dieser reale Zweck ihm oft weichen muss. Dieser Styl wird jetzt vorzüglich für Beschreibung der Reisen und der Tagesereignisse in den Journalen benutzt. Ein realer Inhalt von geringer Bedeutung passt am besten zu dieser tändelnden Behandlung des Stoffes, bei der man nicht weiss, ob die Form oder der Inhalt es ist, der unterhält. Wo der Inhalt bedeutend wird, oder es sich um wissenschaftliche Aufgaben handelt, wird dieser Styl zu einem Fehler, der deshalb auch bei Humboldt's Kosmos getadelt werden muss, obgleich das Werk diesem Styl wesentlich seine grosse Verbreitung und Anerkennung verdankt.

43. Innerhalb der gebildeten Klassen hat sich diese verzierende Wirkung der Dichtkunst auch auf den Ton der Mittheilung, der Unterhaltung und der Aeusserung der Gedanken überhaupt ausgedehnt. Sowohl das Gespräch, wie der briefliche Verkehr ist dadurch bildlicher,

plastischer geworden; beide haben sich, ebenso wie das Benehmen von den leeren Formen befreit und sind dadurch für die bestimmtere und feinere Bezeichnung der Gefühle geschickter geworden. Es ist dies nicht zu verwechseln mit der blossen Ausschmückung der Rede und Briefe durch Aussprüche und poetische Bilder aus den Werken der Dichter; diese Gewohnheit ist eher ein Fehler, während jenes ein Vorzug ist, aus dem die feinsten Reize des Umganges hervorgehen.

C. Die Wirkung des verzierenden Schönen.

1. So wie das verzierende Schöne bei den rohen Völkern das einzige Schöne ist und auch bei den Kultur-Völkern dem Kunstschönen geschichtlich vorausgegangen ist, so wirkt, wie erwähnt, später die ausgebildete Kunst auf die Verzierung des Realen zurück und das Gebiet des verzierenden Schönen steigt mit der Fortbildung der Kunst und mit dem Reichthum der Nationen. Diese Thatsachen zeigen den hohen Werth des verzierenden Schönen und seinen Zusammenhang mit dem Kunstschönen. Schon deshalb hat die Wissenschaft des Schönen kein Recht, es nur anhangsweise zu behandeln und ihm neben dem freien Schönen nur aus Toleranz eine Stelle einzuräumen.

2. Der Werth und die Wirkung des verzierenden Schönen kann in Schwierigkeiten verwickeln, wenn man den begrifflichen Gegensatz der realen und idealen Gefühle festhält, wie sie früher (I. 54) dargelegt worden sind. Indem das verzierende Schöne eine Mischung von Idealem und Realem ist, scheint damit eine Verschmelzung der idealen und realen Gefühle in ihm gesetzt zu sein, welcher diese nach ihren Begriffen widerstehen. Allein es ist schon früher (I. 335) bemerkt worden, dass bei der fliessenden Natur der Seele die Gränzen der realen und idealen Gefühle in Wirklichkeit nicht in der Schärfe bestehen, wie sie die Wissenschaft für ihre Begriffe hinstellt, und dass, wenn auch eine volle Verschmelzung beider nicht eintreten kann, doch ein gleichzeitiges Bestehen beider in der Seele und ein Einfluss der einen Art auf die andere statthaft ist.

3. Die Wirkungen des verzierenden Schönen oder des verzierten Realen lassen sich auf drei Arten zurückführen. In der ersten bestehen die realen und idealen Gefühle nur gleichzeitig neben einander in der Seele, ohne einen Einfluss auf einander zu üben, weil beide in ihrem Inhalte einander zu ungleich sind. Oft besteht auch nur ein zeitlicher Wechsel derselben, bei dem sich das reale Gefühl mit dem idealen ablöst. Dieser ersten Art gehören vorzüglich die

Verzierungen der bildenden Künste an, wie sie in den Gärten, Bauwerken, Meublen, Zimmern, Gefässen und Geräthen oben dargelegt worden sind. Der reale Genuss des Weines ist ein, der Art nach durchaus verschiedener von dem idealen Genuss des kunstvoll mit Reliefs aus der Götterwelt geschmückten Trinkgefässes. Ebenso erfreut man sich ideal an dem architektonischen Schmuck eines Wohnhauses und geniesst später im Innern real die Bequemlichkeiten seiner Einrichtung.

4. In der zweiten und dritten Art stehen die realen und idealen Gefühle dem Inhalte nach sich gleich und erhalten damit einen Einfluss auf einander, welcher entweder die reale Lust durch die hinzutretende ideale gleicher Art steigert, oder welcher die rohere und stofflichere Natur des realen Gefühles der feinern Natur des idealen annähert. Diese letztere Wirkung gilt namentlich den schmerzlichen realen Gefühlen und dient zu deren Milderung, wie früher ähnliches bei dem Kunstschönen (II. 222) dargelegt worden ist.

5. Diese Arten der Wirkung zeigt vorzugsweise die Verzierung des Realen durch die Musik und die Dichtkunst. Sowohl bei den Märschen und Tänzen, wie bei dem Gesang in der Kirche wird das reale Gefühl des Muthes, der Lust, der Andacht durch die ideale musikalische Zuthat gesteigert. Diese Zuthat folgt in idealer Weise genau den realen Gefühlen und bei dieser Gleichartigkeit derselben verlieren sich die Gränzen beider in der Seele; die reale Lust zehrt gleichsam die ideale in sich auf und erscheint dadurch verstärkt und veredelt. Dasselbe gilt für das Verzierende der Dichtkunst in Bezug auf religiöse Stoffe und auf die Beredsamkeit. Auch bei den Portrait-Büsten und Bildern besteht diese Art der Wirkung. Die reale Liebe zu dem Original fühlt sich erhoben durch die idealisirende Verschönerung, welche das Original in dem Bilde erfahren hat.

6. Bei der Verzierung der wissenschaftlichen Darstellungen geht der reale Zweck nicht auf die Erweckung von Gefühlen, sondern auf die Belehrung, d. h. auf die Vermehrung des Wissens. Wäre das Schöne hier nicht von der Dichtkunst entlehnt, so würde hier keine Verbindung der Wirkungen möglich sein; allein die Dichtkunst steht vermöge ihres Materiales dem Allgemeinen näher und so vermag sie durch ihre anschaulichen und plastischen Mittel die realen Zwecke der Belehrung zu steigern; ähnlich wie es die Bilder zu Beschreibungen von Maschinen und Bauwerken thun. Die Belehrung erreicht dadurch schneller ihr Ziel, die Lust aus dem Wissen. Die dichterischen Formen umhüllen diese reale Lust mit den idealen Gefühlen, welche ihnen entquellen. Dies gilt auch für die dichterische Einklei-

dung von Gleichnissen (Parabeln), Räthseln und Sinnsprüchen (Epigrammen). Am deutlichsten sind diese Wirkungen bei dem Feuilleton-Styl, in dem das ideale Element bedeutend gesteigert ist und dadurch selbst streng kritische Aufsätze mit dem Duft des Schönen, freilich leicht auf Kosten der Wahrheit, umgiebt.

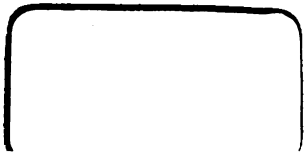
7. Die letzte Art der Wirkung, die Verfeinerung des realen Gefühles durch Annäherung an das ideale zeigt sich bei den Gelegenheitsgedichten zu Festen im öffentlichen und privaten Leben. Wenngleich diese Gedichte in der Regel nicht über das verzierende Schöne hinauskommen, so enthalten sie doch manches elementare Schöne; insbesondere dienen die Gleichnisse, die entfernten Beziehungen, zu welchen diese Gedichte meist genöthigt sind, dazu, das reale Gefühl aus seiner Vereinzelung und Stofflichkeit zu erheben und dem idealen zu nähern.

8. Am deutlichsten tritt diese Wirkung bei schmerzlichen Gelegenheiten auf. Auch wenn der Leidende kein Künstler ist, gewährt doch seine halbpoetische, seinen Kräften entsprechende Schilderung seines Schmerzes im Gespräch oder in Briefen ihm eine ähnliche Milderung, wie das wirkliche Kunstschöne. Dasselbe gilt von den verzierten Trostreden und Trostbriefen der Freunde. Die gleiche Wirkung übt die Trauerkleidung. Indem sie mit den realen Zwecken der Kleidung überhaupt das Bild des Schmerzes verbindet, gehört sie zu dem verzierenden Schönen und übt, indem der Leidende seinen Schmerz verbildlicht sieht, an ihm eine mildernde, an das Ideale anstreifende Wirkung. Dies ist die wahre Bedeutung der Trauer-Kleidung. Eine ähnliche Wirkung zeigt die Trauermusik der Märsche und Choräle, der Trauergesang der Gemeinde bei Leichenbegängnissen und Todtenfeiern. Der reale Schmerz erhält sein Gegenbild in den Verzierungen der Musik und wird damit der mildern Form des Idealen genähert.

9. Die Darstellung des verzierenden Schönen ist hiermit so weit geschehen, als sie in die Philosophie des Schönen gehört. — Der Werth des verzierenden Schönen wird gegenwärtig lebhafter, wie früher, erkannt; in allen Staaten werden Museen und Schulen gegründet, welche ausschliesslich der Reinigung, Veredelung und Verbreitung des verzierenden Schönen gewidmet sind. Es beginnt jetzt in steigendem Maasse eine Entwicklung, welche die idealen und realen Gebiete des Daseins einander zu nähern und immer enger und umfassender zu verbinden sucht. Das Schöne dringt immer weiter in die reale Welt ein und das Reale sucht immer mehr seine grobe Natur von sich abzuthun und mit dem Glanz und dem Duft des Idealen sich zu umhüllen.

Es besteht somit in der Kunst eine ähnliche Bewegung, wie sie in der Philosophie und den Wissenschaften in diesem Jahrhundert begonnen hat. Beide legen ihren ausschliesslichen, aristokratischen Charakter ab und streben das Gemeingut Aller zu werden. Indem Beide aus ihrer Höhe zu dem Volke niedersteigen, kann es nicht fehlen, dass zahlreiche Geister in diesem geweckt werden, deren Kräfte bisher zu keiner Entfaltung und Aeusserung kamen, und dass Kunst und Wissenschaft durch diese neuen Elemente gestärkt und verjüngt in Bahnen sich wenden und Ziele erreichen werden, von denen die Gegenwart kaum eine Ahnung hat.

Druckfehler.

Band I. S. 11 Zeile 14 von oben lies: wahrgenommenen statt: aufgenommenen.
- I. - 50 - 14 von unten - Reale statt: Ideale.
- I. - 69 - 4 - - - der idealen statt: dieser.
- I. - 103 - 4 - - - Gefühlszustand statt: Heftühlszustand.
- I. - 154 - 13 - - - Wahrnehmen statt: Wahrnehmung.
- I. - 306 - 3 und 29 von unten lies: Choephoren statt: Cheophoren.
- II. - 39 - 8 von unten lies: (I. 167) statt: (S. 167).
- II. - 55 - 14 von oben - „Komödie der Irrungen“ statt: „Was ihr wollt.“

Druck von J. Dräger's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin.